Kwartalnik
MUZYCZNY

organ
Stowarzyszenia Miłośników
Dawnej Muzyki
poświęcony teorji, historji
i etnografji muzyki

pod redakcją

A. CHYBIŃSKIEGO i K. SIKORSKIEGO

Zeszyt VI—VII

WARSZAWA
Wydawca: Stowarzyszenie Miłośników Dawnej Muzyki
w Warszawie, Okólnik 1
1930

Redaktor odpowiedzialny K. Sikorski

Adres Redakcji i Administracji

Warszawa, Okólnik 1, Konserwatorjum

Drukarnia Wł. Łazarskiego w Warszawie, Złota Nr. 7/9

Okładka według rysunku Edwarda Manteuffla

X. Dr. Hieronim Feicht (Kraków).

O MSZY WIELKANOCNEJ MARCINA LEOPOLITY (zm. 1589).

Pierwszą wiadomość o Marcinie Leopolicie (Lwowczyku) jako twórcy mszy zawdzięczamy dopiero X. D-rowi Józefowi Surzyńskiemu (zm. 1919), który przy pomocy X. Ignacego Polkowskiego (zm. 1888), kustosza katedry krakowskiej, odkrył we wrześniu r. 1885 w Archiwum wawelskiem trzy jego msze [1]). Nie wspomniał bowiem o mszalnej twórczości Leopolity ani X. Szymon Starowolski [2]), ani Bartłomiej Zimorowicz [3]), czy X. Franciszek Siarczyński [4]), X. Ignacy Chodynicki [5]), Ambroży Grabowski [6]), Wojciech (Albert) Sowiński [7]), czy wreszcie Oskar Kolberg [8]), a nie znał wogóle Leopolity Łukasz Gołębiowski [9]), Joachim Lelewel [10]) i — rzecz charakterystyczna — autor odczytów o muzyce kościelnej, wygłoszonych we Lwowie, Dr. Wincenty Pol [11]). To też dopiero od chwili znalezienia, a jeszcze więcej od chwili wydania przez X. Surzyńskiego „Missae Paschalis" naszego mistrza [12]), poczęły pojawiać się krótsze lub dłuższe wzmianki o twórczości mszalnej Leopolity, oraz sprawozdania i prace poświęcone opublikowanej

[1]) „Muzyka kościelna", czasopismo pod redakcją X. J. Surzyńskiego, Poznań, r. V, 1885, nr. 10.

[2]) Scriptorum polonicorum hecatontas, Wrocław 1733, str. 71.

[3]) Viri illustres Civitatis Leopoliensis, Lwów 1671.

[4]) Obraz wieku panowania Zygmunta III, t. I, Lwów 1828, str. 269.

[5]) Historja miasta Lwowa, Lwów 1829, str. 425.

[6]) Skarbniczka naszej archeologji, Lipsk 1854.

[7]) Les musiciens polonais et slaves, Paryż 1857, str. 393 i Słownik muzyków polskich, Paryż 1874, str. 250—251.

[8]) Polska muzyka, artykuł w „Encyklopedji powszechnej S. Orgelbranda", t. 21, Warszawa 1865, str. 139.

[9]) Gry i zabawy różnych stanów, Warszawa 1831, str. 206—207.

[10]) Polska, dzieje i rzeczy rozpatrywane, Poznań 1858.

[11]) Sześć odczytów o muzyce kościelnej, Lwów 1864.

[12]) Monumenta Musices Sacrae in Polonia, zeszyt III, Poznań 1889.

mszy. Prace te cytuję w chronologicznym porządku ich ogłaszania, jako bibljografję specjalną [13]):

Bibljografja. 1. X. Dr. Józef Surzyński: Marcin ze Lwowa, w przedmowie do I zeszytu Monumentów, Poznań 1885, str. IV. — 2. Tenże: Krótki pogląd na historję muzyki kościelnej w Polsce, „Muzyka kościelna", r. VIII, 1888, nr. 3, str. 17. — 3. Tenże: Marcin ze Lwowa, biografja kompozytora i analiza Missae Paschalis, w przedmowie do III zeszytu Monumentów, 1889, str. III—IV. — 4. Tenże: Muzyka figuralna w kościołach polskich od XV do XVIII wieku, Poznań 1889, str. 7 i 40. — 5. Tenże: Ueber alte polnische Kirchenkomponisten w „Kirchenmusikalisches Jahrbuch", Ratysbona 1890, str. 69. — 6. Tenże: Polskie pieśni kościoła katolickiego, Poznań 1891, str. 239. — Józef Sierosławski: Śpiew kościoła rzymsko-katolickiego, Kraków 1900, str. 120. — 8. X. Dr. Józef Surzyński: Śpiew kościelny, artykuł w „Encyklopedji kościelnej X. Michała Nowodworskiego", Tom 26, Warszawa 1903, str. 208. — 9. Robert Eitner: Martin de Leopol, w „Biographisch-bibliographisches Quellenlexikon", tom VI, Lipsk 1902, str. 347.— 10. H. Ellis Wooldridge: The polyphonic Period, w „The Oxford History of Music", t. 2, Oxford 1905, str. 300. — 11. X. Antoni Nowowiejski: Wykład liturgji kościoła katolickiego, tom III, Płock 1905, str. 258. — 12. Aleksander Poliński: Dzieje muzyki polskiej w zarysie, Lwów b. r. (1907), str. 79—81. — 13. Dr. Hugo Riemann: Handbuch der Musikgeschichte, t. II/1, Lipsk 1907, str. 343 i 2 wyd. tamże 1920, str. 345, z podaniem błędnej daty śmierci Leopolity. — 14. Dr. Zdzisław Jachimecki: Muzyka w Polsce, w dziele p. t. „Polska, obrazy i opisy", Kraków 1907, sr. 542—543. — 15. Dr. Adolf Chybiński: Stosunek muzyki polskiej do zachodniej w XV i XVI wieku, Kraków 1909, str. 38—41. — 16. Tenże: Ueber die polnische mehrstimmige Musik des XVI Jahrhundertes, w „Riemann-Festschrift", Lipsk 1909, str. 347. — 17. Tenże: Ze studjów nad polską muzyką wokalną wielogłosową w XVI stuleciu, w „Przeglądzie muzycznym", r III, Warszawa 1910, nr. 17, str. 5—7 i nr. 20, str. 14—17. — 18. Tenże: Muzyka kościelna w Polsce, w polskiem wydaniu „Dziejów muzyki kościelnej" X. D-ra Karola Weinmanna, Ratysbona b. r. (1910), str. 213—214. — 19. Dr. Zdzisław Jachimecki: Polifoniści, rozdział II pracy p. t. „Wpływy włoskie w muzyce polskiej", cz. I, Kraków 1911, str. 71—85. — 20. Tenże: Rozwój kultury muzycznej w Polsce, Kraków 1914, str. 66.— 21. Tadeusz Władysław Joteyko: Historja muzyki polskiej i powszechnej, Warszawa b. r. (1916), str. 47—48. — 22. Dr. Henryk Opieński: La musique polonaise, Paryż 1919, str 41—42 i 2 wyd. tamże 1929, str. 51. — 23. Dr. Zdzisław Jachimecki: Historja muzyki polskiej (w zarysie), Warszawa-Kraków b. r. (1920), str. 59—62. — 24. Dr. Józef Reiss: Historja muzyki w zarysie, Warszawa-Kraków 1920, str. 77 i 2 wyd. tamże 1921, str. 105. — 25. Dr. Henryk Opieński: Dzieje muzyki powszechnej w zarysie, Warszawa 1922, 2 wyd. str. 73. — 26. Dr. Adolf Chybiński: Stosunki muzyczne Polski z Francją w XVI stuleciu, Poznań 1928 (odbitka z „Przeglądu muzycznego"), str. 14. — Dla ścisłości należy jeszcze dodać, iż z chwilą wydania mszy Leopolity, pojawiły się o niej recenzje pióra X. Fryderyka Schmidta, prezesa generalnego niemieckiego Towarzystwa św Cecylji, X. Ignacego Mittera i Piotra Piela, znane mi jednak tylko o tyle, o ile je przytoczył X. Dr. Józef Surzyński w czasopiśmie „Muzyka kościelna" (Poznań, r. X, 1890, nr. 11, sr. 86—87).

Z szeregu powyższych prac wypowiadają samodzielne sądy o mszy Leopolity jedynie prace X. Surzyńskiego, Wooldridge'a, Polińskiego, Jachimeckiego i Chybińskiego, inne zaś opierają się, chociażby już z powodu swego charak-

[13]) Bibljografja ogólna znajduje się na końcu niniejszej pracy.

teru jako zarysy dziejów muzyki polskiej czy powszechnej, na pracach wymienionych autorów.

Zanim przejdziemy do analizy mszy Leopolity, zajmiemy się jeszcze rękopisami i drukami oraz ich porównaniem z sobą.

Rękopisy. Nie jest mi wiadome, z czyjej winy i w jakim czasie zaginęły rękopisy wszystkich trzech przez X. Surzyńskiego odkrytych mszy Leopolity („Missa Paschalis", „Missa Rorate" i „Missa de Resurrectione"). Brak ich w Archiwum wawelskiem stwierdził Chybiński w 1909/10, skoro odnalazł w zbiorach muzykaljów na Wawelu tylko niekompletną kopję Missae paschalis [14]). Składają się na nią dwa głosy: *Cantus* (format stojący, 21,5×17,4 cm) z 4 kartek niepaginowanych i *Basso ripieno* (format leżący, 15×18,8 cm) z dwóch kartek, zlepionych w obecnym stanie zaledwie u góry, również niepaginowanych. Cantus posiada tylko 5 stron zapisanych nutami (str. 6—8 niezapisane); górna część kartek znacznie uszkodzona, zawiera na pierwszej stronie napis: [*Mi*]*ssa de Resur*[*rectio*]*ne Domini 5 voc: Leopolit*[*a*] (czy [*ae*]). Msza zawiera wszystkie części notowane w kluczu wiolinowym. Agnus zapisane dla dwóch cantus (partja sześciogłosowa), ale brak Agnus II, a rękopis kończy się zwykłym monogramem „ad maiorem etc.". Na pierwszej stronie basu czytamy u góry napis: G z bemollem a 5 voci Missa Paschalis Basso ripieno. Msza notowana w kluczu barytonowym n i e posiada Creda, a ma za to Agnus II i notatkę „Agnus 3 tium ut supra", którego nawet przy braku tego dopisku należałoby się domyśleć, gdyż w Agnus I podpisano pod wyrazy „miserere nobis" również tekst „dona nobis pacem". Czwarta strona basu zapisana jest fragmentem Creda w późniejszym stylu „parlando", nieznanego kompozytora. Oba głosy pochodzą zarówno ze względu na różnice w treści muzycznej, jak i na różnicę formatu i różną grubość papieru z dwóch kopij mszy Leopolity dokonanych w XVII wieku (basso ripieno!).

Druki. W r. 1887 zamieścił X. Surzyński w „Muzyce kościelnej" [15]) Agnus II, przetransponowane o ton niżej od notacji rękopisów. W r. 1889 wydał całą mszę w III zeszycie „Monumenta Musices Sacrae in Polonia", również transponowaną o ton niżej. Z początkiem XX wieku (b. r.) umieścił Henryk Makowski i Mieczysław Surzyński w II części „Szkoły na organy" [16]) Kyrie bez tekstu, a pod tytułem „Ricercar I-mi toni" (!). Wreszcie w r. 1911 zamieścił Jachimecki w swej pracy „Wpływy włoskie" [17]) kilka tematów z 4 pieśni, na których opiera się msza, i 10 cytatów ze mszy.

Wydanie X. Surzyńskiego a zachowane fragmenty rękopisów. Wobec braku kompletnego rękopisu posługuję się w niniejszej pracy wydaniem X. Su-

---

[14]) Chybiński, Materjały do dziejów królewskiej kapeli rorantystów na Wawelu, cz. I, Kraków 1910, str. 39.

[15]) Rok VII, 1887, nr. 5, str. 35.

[16]) Warszawa b. r., str. 27—28.

[17]) Str. 73—77 i 80—81.

rzyńskiego, uwzględniając oba rękopiśmienne fragmenty. Tu zwracam uwagę na błędy, które zakradły się do wydania X. Surzyńskiego, a nie zostały uwzględnione w „Corrigendum“ [18]), oraz na różnice zachodzące między wydaniem a fragmentami rękopiśmiennemi.

Najważniejszą a widoczną pomyłką druku jest przestawienie głosów tenorowych w takcie 75 Creda (wyd. str. 23). — Dalsze łatwo dostrzegalne omyłki podaję jedynie dla ścisłości, a więc: 1. Gloria, t. 81, w ten. I ma być „Patris“ zam. „Pabis“; w t. 88, w alcie brak punktu przy półnucie g‘. — 2. Credo, t. 14, w cantus ma być „visibilium“ zam. „visibibium“; t. 25, ten. I, ma być „unigenitum“ zam. „unigenitem“; t. 50, w basie, ma być na początku klucz basowy zam. wiolinowego, z odpowiedniem przesunięciem bemoli. — 3. Agnus II, t. 6, w alcie ma być „tollis“ zam. „tolli“.

Następujące różnice zachodzą między wydaniem X. Surzyńskiego a rękopiśmiennie zachowanym C a n t u s: 1. w t. 94 zamiast dwóch ćwierćnut ff ma być półnuta f. Nie wiadomo, czy X. Surzyński znalazł podaną przez siebie wersję w rękopisie, którym się posługiwał, czy też skorzystał z reguły dozwalającej dzielić nutę całą na półpunkty (wzgl. wobec skrócenia wartości: półnutę na 2 ćwierćnuty), gdy tego wymaga prawidłowe podstawienie tekstu, o które kompozytor nie dbał [19]). Brak stosowania tej reguły przez X. Surzyńskiego w innych podobnych miejscach, n. p. Credo (Cantus t. 164, Tenor I t. 149, 150 i t. d.) zdaje się przemawiać za wiernem przepisaniem rękopisu poprawniejszego w tem miejscu od znanego nam obecnie. — 2. Dalsze zmiany dotyczą akcydencyj. W Cantus brak znaków alteracyj, umieszczonych przez X. Surzyńskiego w Credo, t. 14 i Agnus t. 24. W miejscach, w których X. Surzyński umieścił nad systemem znaki alteracyjne, brak w Cantus odpowiedniego znaku w Kyrie t. 21, w Gloria t. 45 (z całą pewnością twierdzić tego nie można ze względu na uszkodzony w tem miejscu rękopis) i t. 82; w Credo t. 24, 32, 66, 67, 95, 102, 110, 124 i 146; w Sanctus t. 6, 10 i 46, mimo, że w ostatnim takcie jest znak alteracji konieczny. Również w miejscu, gdzie X. Surzyński umieścił kasownik w systemie nutowym (Credo t. 14) brak odpowiedniego znaku alteracyjnego w Cantus. Natomiast w miejscach, w których X. Surzyński nie umieścił znaków alteracyj nad systemem nutowym, spotykamy je w Cantus, w Kyrie t. 20 (kasownik przy nucie e, u X. Surzyńskiego przy nucie d, zresztą zbyteczny), w Agnus t. 18 (znak zbyteczny). Inne znaki alteracyjne, umieszczone przez X. Surzyńskiego, czy to w systemie nutowym czy ponad nim, zachodzą również w Cantus. Brak wzgl. obecność akcydencyj w Cantus nie pociąga za sobą konieczności korekty w wydaniu X. S., gdyż według zgodnej opinji Chybińskiego [20]) i Jachimeckiego [21]) postąpił X. S. poza trzecim taktem Gloria (bas) według wymagań naukowych odnośnie do akcydencyj. Można jedynie X. S. zarzucić brak ścisłej kontroli, dzięki czemu opuszczał umieszczone poprzednio znaki alteracyjne przy powtarzających się później identycznych miejscach, n. p. w Et incarnatus t. 67 i Agnus II t. 5. Różnice między Cantus a wydaniem X. S. mogą mieć tylko znaczenie pomocnicze w miejscach nasuwających wątpliwości, czy też mogą w pewnych wypadkach dać pogląd na praktykę wykonawczą XVII wieku (rękopisy późniejsze od zmarłego w r. 1589 Leopolity).

Większe znaczenie niż Cantus posiada głos basowy, jakkolwiek jest on tylko „B a s s o ripieno“, a więc może się w szczegółach, jakkolwiek nieistotnych, różnić znacznie od basu wokalnego. Jest on tak ważny z tego względu, że bas rękopisu, którym posługiwał się X. S., był zniszczony w całem Benedictus poza czterema pierwszemi i dwoma ostatniemi

---

[18]) Wydanie str. 44.

[19]) Gerard Jakób Quadflieg, Ueber Textunterlage und Textbehandlung in kirchlichen Vokalwerken, w „Kirchenmusikalisches Jahrbuch“, Ratysbona 1903, str. 95 i nast.

[20]) Przegląd muz., Warszawa 1910, r. VIII, nr. 20, str. 15.

[21]) Wpływy włoskie, str. 80.

taktami, oraz w Credo t. 1—7, 13—14, 73—91 i 147—164 [22]). To też niezmiernie żałować należy, że w „Basso ripieno" brak Creda. Jednakże samo zestawienie basów z Benedictus świadczy, że X. S., odważając się uzupełnić bas, nietylko „zbadał poprzednio gruntownie ducha kompozycji" [23]), ale istotnie okazał się powołanym do tego rodzaju pracy. Kilka przykładów wskaże nam na jego modus procedendi.

przykład I.
Surzyński, Monum. III.

Be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus qui ve - nit
Basso ripieno
Be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus qui ve - nit

in no - mi - ne Do - mi - ni, Do - mi - ni,
in no - mi - ne Do - mi -

in no, mi - ne Do - mi - ni.
ni, in no - mi - ne Do - mi - ni.

Z zestawienia obu basów zauważamy ważniejszą zmianę u X. S. w takcie 9, którą jednak należy zatrzymać ze względu na to, że przyznanie pierwszeństwa dla Ripiena pociągnęłoby za sobą równoległe kwinty między głosami skrajnemi. Natomiast fraza melodyjna „Domini" (Basso t. 10—13) może się przydać przy rekonstrukcji basu.

Dalsze różnice są następujące. W Kyrie nie zgadzają się z sobą wersje przypadające na takty 25—27, jednakże nie można przyjąć wersji Ripiena ze względu na grożące rozdźwięki harmoniczne:

przykład II
Surzyński, Monum. III.
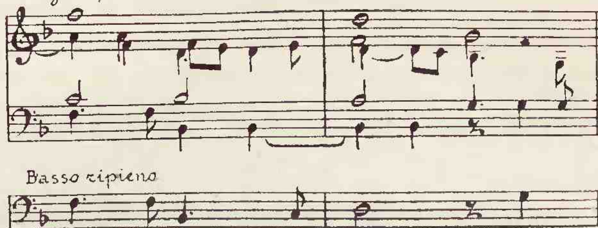
Basso ripieno

W Gloria t. 30 raził kopistę Ripiena dyssonans wielkiej septymy w tenorze II, do której
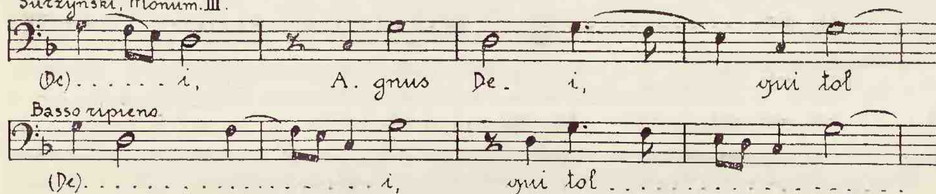
22) Monumenta III, str. IV, 16, 17, 23—24, 30—31 i 38—39.

23) Tamże str. IV.
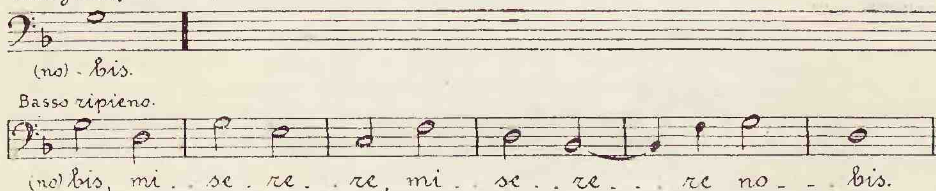
dostosował się bas, nie mogąc jej samej zmienić ze względu na jej przynależność do jej śpiewu stałego; stąd wyniknęła następująca różnica w prowadzeniu basów:



W Agnus I t. 4—7 zachodzą dosyć znaczne różnice rytmiczno-melodyczne, nie wpływające jednak na zmianę harmonji:
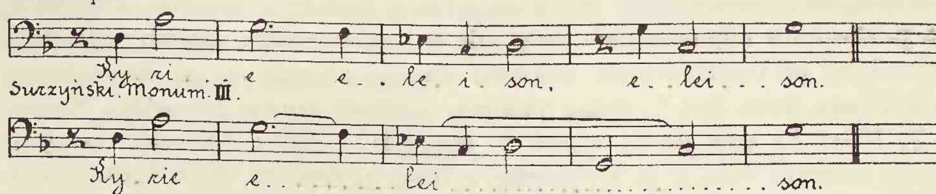


Wreszcie bardzo ważną zmianę zawiera zakończenie Agnus II. Polega ona na rozszerzeniu tego 12-taktowego Agnus do rozmiarów 17 taktów. Różnica między wydaniem X. S. a Ripienem polega tylko na tem, że ostatnia nuta „brevis" u X. S. jest w Ripieno skrócona do połowy swej wartości, poczem rozpoczyna się tam nowy odcinek melodyjny:



Wnioski z tego rozszerzenia wysnujemy niżej.

Z pośród różnic mniejszego znaczenia zauważamy w Ripieno pauzę w Kyrie t. 6, zamiast pierwszej nuty tego taktu, kończącej w wydaniu X. S. frazę. Wpływa to tylko na konieczność różnego podstawienia tekstu, który u X. S. brzmi „Ky-ri-e eleison" (t. 4—6), a w Ripieno musi brzmieć „Ky-rie eleison". W Kyrie t. 14 zauważamy różnice co do wartości rytmicznej i położenia oktawy pierwszej nuty; mianowicie w wydaniu X. S. jest półnuta F

(w transpozycji będzie G) a w Ripieno pauza ćwiartkowa g. Ze względu na poprawniejszy podkład tekstu można wybrać frazę Ripiena:



W Gloria t. 27 zachodzi różnica rytmiczna dwóch ostatnich nut taktu: w Ripieno mamy punktowaną ćwiartkę i ósemkę, w wyd. X. S. dwie ćwiartki. W Gloria t. 44 na ostatnią nutę wypada w Ripieno e zam. d (w transp. Surzyńskiego c); ze względu na harmonję należy nutę e uznać za pomyłkę. Myłką kopisty jest w ostatniej ćwierci t. 48 nuta B zamiast c (w transp. B). W t. 77 zachodzi znowu różnica rytmiczna: W Ripieno znajdujemy: pauzę ćwiartkową i 3 ćwiartki, u Surzyńskiego pierwsza ćwiartka jest punktowana. W t. 78 zauważamy w Ripieno cambiatę zamiast nuty pobocznej w wydaniu X. S.; obie wersje są możliwe. W t. 92 Ripiena pierwsza półnuta jest punktowana; uważam to za zmyłkę kopisty, gdyż na wartość 3 ćwiartek brak jest miejsca. W t. 42 Sanctus zachodzi różnica rytmiczna: w Ripieno półnuta i ćwiartka, w wyd. X. S. półnuta punktowana. W t. 31—32 skok tercjowy (f-d) jest w Ripieno wypełniony nutą przejściową e (ćwierć), w wyd. X. S. jest f. punktowane, a brak nuty e. W Agnus I t. 15 mamy w Ripieno 2 ćwierćnuty zamiast półnuty. W Agnus II t. 1 i 2 w Ripieno zamiast półnut podział pierwszej półnuty taktu 1 i drugiej półnuty taktu 2 na ćwierćnuty. — Odnośnie do akcydencyj brak w Ripieno krzyżyka umieszczonego w wyd. X. S. nad systemem w Kyrie t. 30 i 41, oraz w systemie w Kyrie t. 7 i Agnus I t. 25. Brak w Ripieno bemola umieszczonego przez X. S. w systemie nutowym w Gloria t. 7, 82 i 98, w Sanctus t. 6, 15, 42 i 46. I naodwrót: brak w wydaniu X. S. w Agnus II w miejscu wypadającem na takt 6 bemola umieszczonego w Ripieno.

Obecnie możemy przejść do analizy mszy naszego mistrza.

I.

ANALIZA MSZY.

Omawiana msza Leopolity posiada w wydaniu X. Surzyńskiego i w Basso Ripieno tytuł: „Missa Paschalis", a w Cantus „Missa de Resurrectione". Obydwa tytuły oznaczają jedynie przeznaczenie liturgiczne mszy, natomiast nie określają źródła, z którego kompozytor czerpał temat wzgl. tematy, a nawet mogą pod tym względem wprowadzać czytelnika w błąd. W myśl bowiem ówczesnej jeszcze praktyki, jest missa paschalis mszą opartą na chorałowem Kyrie [1]) czy na całem ordinarium missae okresu wielkanocnego, o czem świadczą — bardzo zresztą nieliczne — msze paschalne, n. p. Henryka Isaaka

---

[1]) P. Wagner, Geschichte der Messe, tom I, Lipsk 1913, str. 24, 51 i 54.

(zm. 1517) [2]), Piotra de la Rue (zm. 1518) [3]) czy Jakóba Clementa (zm. 1555 lub 1556) [4]), a nieliczne dzięki temu, iż z wyjątkiem może schematu de Beata Maria V, posługiwali się kompozytorowie mszy bardzo rzadko tematami z ordinarium. Dla skomponowania mszy świątecznych (w tym wypadku mszy wielkanocnej) brali twórcy znacznie częściej tematy z antyfon, sekwencyj i t. p. chorałów odpowiednich świąt, ale w tym wypadku otrzymywała taka msza tytuł od początkowych wyrazów danego chorału, n. p. Missa Resurrexit Piotra de la Rue [5]), Missa Victimae paschali laudes Antoniego Brumela [6]), Missa Et ecce terrae motus A. Brumela [7]), Missa Christus resurgens Piotra Gilberta Colin'a (z lat między r. 1541 a 1567) [8]), Jana Lupusa Hellincka z r. 1542 [9]), Adrjana Willaerta (zm. 1562) [10]), Missa Surrexit pastor bonus Hellincka z r. 1547 [11]), Konstantego Antegnati z r. 1589 [12]), Missa Dum transisset sabbatum Jana de Cleve (zm. 1582) [13]), Missa Regina coeli Jakóba de Kerle (zm. 1591) [14]) i t. d. Jeżeli zaś przeznaczano wyjątkowo na uroczystość Zmartwychwstania Pańskiego jakąś mszę nie mającą związku z tematami chorałów czy pieśni wielkanocnych, to wówczas — przynajmniej przed soborem trydenckim — zaznaczono ten temat w tytule obok tytułu missa paschalis, jak to uczynił n. p. Aleksander Agricola (zm. 1506) w swej Missa paschalis super Je ne vis onques [15]). Na ogół rozumiano więc do czasów Leopolity stale przez tytuł missa paschalis mszę opartą o tematy zaczerpnięte z ordinarium missae tempore paschali, poczynając od pierwszej jego części, t. j. Kyrie; taką zaś n i e jest msza Leopolity. Drugi tytuł, jaki ma msza Leopolity, udało mi się spotkać dopiero u Horacego Vecchi (zm. 1605), i to w postaci: Missa in resurrectione Domini [16]). Jeżeli w przeciwieństwie do braku tytułu „missa de resurrectione Domini" spotykamy missae de Nativitate Domini, nie oparte o tematy z ordinarium, to zjawisko to tłumaczy się tem, iż okres Bożego Narodzenia nie posiada osobnego schematu ordinarium

---

[2]) Tamże, str. 296 i A. Orel, Die mehrstimmige geistliche (katholische) Musik von 1430—1600, w „Handbuch der Musikgeschichte" G. Adlera, Frankfurt n. M. 1924, str. 283.

[3]) Wagner, Gesch. der Messe, str. 167.

[4]) J. Schmidt, Die Messen des Clemens non Papa, w „Zeitschrift für Musikwissenschaft", r IX, Lipsk 1926, z. 3, str. 149.

[5]) A. W. Ambros, Geschichte der Musik, t. III, wyd. 3, Lipsk 1893, str. 239.

[6]) H. Riemann, Handbuch der Musikgeschichte, t. II/1, Lipsk 1920, str. 292.

[7]) Tamże i P. Wagner, Gesch. der Messe, str. 175.

[8]) Ambros, Gesch. der Musik, III, str. 348.

[9]) Riemann, Handbuch der Musikgesch., II/1, str. 303.

[10]) Wagner, Gesch. der Messe, 196.

[11]) H. Riemann, Handbuch der Musikgesch., II/1, str. 303.

[12]) Ambros, Gesch. der Musik, III, str. 571.

[13]) Wagner, Gesch. der Messe, str. 209.

[14]) Tenże, str. 214.

[15]) Ambros, Gesch. der Musik, III, str. 249.

[16]) Tamże, str. 561.

missae tempore Nativitatis, lecz posługuje się w to święto schematem in festis solemnibus. Co się tyczy Leopolity, to nie wiemy oczywiście czy oba tytuły jego mszy pochodzą od jej twórcy, gdyż znamy ją dopiero z kopij wieku XVII. Jeżeli jednak sam Leopolita nadał swej mszy powyższe tytuły, zwłaszcza zaś pierwszy, t. j. Missa Paschalis, to szczegół ten ze względu na złączone z nim w ówczesnej praktyce źródło tematów, nie jest wcale obojętny, na co poniżej będę miał możność zwrócić uwagę.

Tyle miałbym do zauważenia co do tytułu mszy.

Rękopis, którym posługiwał się X. Surzyński, posiadał następujący zespół kluczy: wiolinowy, mezzosopranowy, dwa altowe i barytonowy [17]). Obecnie zachowany Cantus ma też klucz wiolinowy, a Basso ripienio barytonowy.

Cała msza posiada takt parzysty złożony. Jedyna czternastotaktowa zmiana tego taktu na $^{3}/_{1}$ zachodzi w zakończeniu Gloria przy wyrazach „cum Sancto Spiritu", przyczem należy zauważyć, że nie pociąga ona za sobą konieczności wyraźnej cezury. Chybiński uznaje [18]) zmianę mensury w tem miejscu za estetycznie mniej uzasadnioną; odpowiadałaby ona więcej w Hosanna. Jachimecki zauważa [19]), powoławszy się na Ambrosa [20]), że zmiana rytmu w tem miejscu, wraz z ożywieniem tempa, jest właśnie zachowaniem dawnych, przyjętych zwyczajów. Według nowszych badań P. Wagnera [21]) stanowi wykluczenie mięszania taktu i mensury jedną z cech charakterystycznych mszy niederlandzkich z połowy XVI wieku. Dlatego też widocznie pominął Leopolita w Hosanna rytm nieparzysty, mimo, że nasuwa się on sam dzięki tekstowi, skutkiem czego dążność ówczesnych Niderlandczyków do zupełnego wyeliminowania go nie mogła się później utrzymać. Zmianę więc rytmu u Leopolity w „cum Sancto Spiritu" możemy uważać albo za jedną z ostatnich koncesyj na rzecz porzuconych już w szkole niderlandzkiej dawnych zwyczajów, albo też może już za mało zresztą zręczną próbę stosowania taktu nieparzystego w miejscach, których treścią jest nastrój radosny, iubilatio [22]): „cum Sancto Spiritu in g l o r i a Dei Patris". Taka praktyka staje się powszechną w drugiej połowie wzgl. przy końcu XVI wieku.

Cała msza jest opracowana w tonacji doryckiej, transponowanej do kwarty górnej (g z bemolem), mimo, że we mszy znajduje się temat posiadający w swej oryginalnej postaci tonację frygijską [23]). Dobór tonacji jest znowu jedną z charakterystycznych cech połowy XVI wieku, w którym to czasie

---

17) Monumenta Mus. Sacrae in Pol., III, str. IV.

18) Przegląd muzyczny, III, 1910, str. 17.

19) Wpływy włoskie, str. 79.

20) Gesch. der Musik, III, str. 41.

21) Gesch. der Messe, str. 190.

22) Albert Smijers, Karl Luython als Motettenkomponist, w „Tijdschrift der Vereeniging voor nederl. Muziekgeschiedenis", Amsterdam 1923, str. 50.

23) Monumenta III, str. III („Wesoły nam dzień dziś nastał").

wybierano już dzięki poczuciu nowożytnej tonalności tonacje zdecydowanie mollowe lub durowe (n. p. lidyjska z obowiązującem b), a pomijano tonację frygijską jako chwiejną [24]). Niwelowanie zasadniczej tonacji tematu frygijskiego odbywa się w sposób wskazany już przez Jana Okeghema (zm. 1495)[25]) i Josse (Josquina) Despres (zm. 1521) [26]), t. zn. przez dodanie tematowi jednej nuty (mianowicie finalis tonacji doryckiej) i budowanie w głosach kadencji doryckiej a pomijanie frygijskiej. Oczywiście nie potrzeba zaznaczać, że dzięki wspólnej tonacji we wszystkich częściach mszalnych zyskuje Leopolita jeden z czynników łączących poszczególne części w cykliczną całość, gdyż jednolita tonacja była już dawno regułą obowiązującą wszystkie formy mszalne z wyjątkiem tylko mszy opartych o całe ordinarium.

W normalnej dla drugiej i trzeciej ćwierci XVI wieku pięciogłosowej obsadzie zdwaja Leopolita tenor, pierwsze zaś Agnus pisze sześciogłosowo, podwajając obok tenoru cantus. Wobec tego, że 8-głosowa msza Wacława z Szamotuł (zm. 1572) zaginęła [27]), jest sześciogłos w mszy Leopolity według stanu dotychczasowej znajomości naszych zachowanych zabytków muzycznych unikatem polskim z XVI wieku [28]). Że jednak w twórczości polskiej ten sześciogłos, czy nawet ośmiogłos Wacława z Szamotuł nie był wcale czemś niezwykłem, wiemy o tem już ze źródeł archiwalnych, mianowicie ze znalezionej przez Chybińskiego [29]) w Archiwum Miejskiem we Lwowie notatki, dowodzącej, że znano u nas dwunastogłos w chwili śmierci Leopolity (1589), i to wcale nie w stolicy kraju, na dworze królewskim, lecz w ustronnym Zamościu czy we Lwowie.

Pojemność poszczególnych głosów nie przekracza ogólnie uznanych reguł, wszystkie głosy śpiewają w dogodnych dla siebie pozycjach. A więc; 1. Cantus I śpiewa w obrębie f'-g'', schodząc wyjątkowo tylko poniżej f', mianowicie do d' w Gloria (t. 97 i 102); 2. Cantus II porusza się między tonami fis' i g''; 3. Altus między tonami g i b', dochodząc wyjątkowo w Credo (t. 75) do h', ton zaś c'' osiąga w Gloria (t. 105), Credo (t. 108) i Benedictus (t. 2); 4. Tenor I i II śpiewają w obrębie tonów f-a', a znowu tylko wyjątkowo schodzi tenor II do d w Credo (t. 31 i 148); 5. Bassus porusza się między tonami G i d', przyczem należy zauważyć, iż tony skrajne, t. j. G oraz c' i d' zachodzą rzadko. Tak więc naogół granice objętości melodyj przekraczają rzadko, zgodnie z wymaganiami teoretyków [30]), decymę, normalnie zaś toczą się melodje w dogodnych rozmiarach odpowiedniej każdemu głosowi oktawy. Gło-

---

[24]) Wagner, Gesch. der Messe, str. 190.

[25]) Tamże, str. 105.

[26]) Tamże, str. 147.

[27]) Poliński, Dzieje muzyki polskiej, str. 76.

[28]) Weinmann—Chybiński, Dzieje muzyki kościelnej (w Polsce), str. 216.

[29]) Chybiński, Z dziejów muzyki polskiej do 1800 roku, w „Muzyce polskiej", monografji zbiorowej pod red. M. Glińskiego, Warszawa 1927, str. 43.

[30]) H. Bellermann, Contrapunkt, wyd. V, Berlin 1922, str. 118.

sy podwojone, Cantus i Tenor, są równouprawnione, t. zn. żaden z nich nie jest uważany za pierwszy, choć tenorowi II stara się Leopolita do pewnego stopnia oszczędzać tonów wysokich g' i a'. Na uwagę zasługuje alt, który chętnie obraca się w sferze swego dolnego rejestru, gdyż mimo klucza mezzosopranowego śpiewały go z pewnością, zgodnie z ówczesną praktyką, wysokie tenory [31]).

Tekst mszalny zastosował Leopolita poza drobnymi wyjątkami w postaci niezmienionej, nie przestawiając go, nie rozdrabniając zgłosek, nie uzupełniając go osobistymi dodatkami czy tekstami obcemi mszy (tropy), a opuszczając w myśl przepisów liturgicznych pierwsze wiersze w Gloria i Credo. To też zastanawiającym nas wyjątkiem co do integralności tekstu jest opuszczenie w Gloria jedenastego wiersza: „qui tollis peccata mundi, miserere nobis". X. Surzyński wstawił ten tekst na należne mu miejsce, uzupełniając muzycznie zdaniem z Creda: „et incarnatus est" [32]). Tekstu tego brak również wraz z muzyką w zachowanych fragmentach rękopiśmiennych (Cantus i Basso Rip.). Brak ten jest ciekawy o tyle, że dzieje mszy znają luki z reguły tylko w mszach wielogłosowych, opartych o chorałowe ordinarium, gdyż w praktyce wypełniano je chorałem, śpiewając naprzemian jeden wiersz chorału z wierszem opracowanym polifonicznie [33]). W mszy Leopolity musimy jednak wykluczyć całkowicie możliwość tego rodzaju uzupełnienia. Pozatem znaną jest rzeczą skracanie Creda zarówno w chorale [34]), jak w opracowaniach wielogłosowych, wbrew wyraźnym przepisom liturgicznym, nie dozwalającym skracać przedewszystkiem symbolu, wyznania wiary. Pisali więc Creda do niekompletnego tekstu kompozytorowie z czasów „Codices Tridentini" (XV wiek), pisał Jan Dunstable (zm. 1453) [35]), Jakób Obrecht (zm. 1505) [36]), Jan Mouton (zm. 1522) [37]). Znaną rzeczą jest również skracanie Sanctus przez opuszczenie Hosanna czy nawet „pleni sunt coeli" i Hosanna (zbytecznem byłoby cytować liczne przykłady). Wreszcie wiadomo powszechnie o jednorazowem opracowywaniu Agnus, więc tem samem o pomijaniu wyrazów „dona nobis pacem". Natomiast w przeciwieństwie do licznych rozszerzań tekstu w Gloria za pomocą ogólnie znanych tropów, znajdujemy — przynajmniej w dotychczasowych wydawnictwach i pracach poświęconych mszy tych czasów — bardzo mało przykładów lub wzmianek o pomijaniu poszczególnych wierszy czy cząstek wierszy w toku tekstu. Znamy Gloria o krótkich rozmiarach, w których kompozytor zamieścił jednak cały tekst dzięki powtó-

---

31) H. Kretzschmar, Fuehrer durch den Konzertsaal, II/1, Lipsk 1905, wyd. 3, str. 138.
32) Monumenta III, str. IV, i 10, t. 53—64.
33) Wagner, Gesch. der Messe, str. 52—53.
34) Wagner, Einfuehrung in die Gregorianischen Melodien, I, wyd. 3, Lipsk 1910, str. 105.
35) Riemann, Handbuch der Musikgesch., II/1, str. 142—149.
36) Wagner, Gesch. der Messe, str. 119.
37) Tamże, str. 183.

rzeniu pewnej partji muzycznej, pod którą podłożył tekst niewyczerpany [38]), albo — co się zdarzało częściej — powierzał równocześnie dwa różne teksty dwom parom głosów [39]), więc i w tym wypadku wyczerpał tekst, choć postąpił niezgodnie z przepisami liturgicznemi. Wreszcie znamy Gloria z niedokończonym tekstem [40]). Jako przykład skracania tekstu w toku Gloria umiem do czasów Leopolity przytoczyć tylko jeden wypadek u Jana Aulena (XV w.), gdzie zostało opuszczone powtórzenie wyrazów „qui tollis peccata mundi", więc miejsce to brzmi: „qui tollis peccata mundi, miserere nobis, suscipe deprecationem nostram" [41]). Pod tym względem należy więc Missa Paschalis Leopolity do rzadszych przykładów takiego skracania tekstu w Gloria. Poza tym skrótem należy jeszcze zaznaczyć nieliturgiczny dodatek wyrazu „nostrum" w III wierszu Creda: „et in unum Dominum n o s t r u m Jesum Christum", który spotykamy w rękopisie Cantus, a którego X. Surzyński albo nie zastał w znanym sobie rękopisie, albo go słusznie pominął, podstawiając pod nuty wyraz „Dominum", posiadający wskutek tego dłuższy melizmat na zgłosce „Do" [42]).

Jeżeli co do wyzyskania tekstu zauważamy drobne tylko niedociągnięcia, to odnośnie do zbędnego powtarzania tekstu stawia Chybiński [43]) kompozytorowi ważniejsze zarzuty, zwłaszcza co do Credo i Sanctus. Rozpatrując tę sprawę trzeba w mszy Leopolity wyróżnić głos najwyższy od reszty głosów. Motywy tego wyróżnienia staną się zrozumiałe przy omówieniu melodji, w szczególności konstrukcji mszy. Otóż zarzut Chybińskiego można przyjąć bez zastrzeżeń odnośnie do Sanctus, ściślej do II jego części: „pleni sunt coeli", ale i w tym wypadku nie jest się jeszcze upoważnionym do wysnuwania wniosku o nieliturgiczności mszy, czego zresztą Chybiński wcale nie czyni. To Sanctus jest jedyną częścią mszalną, w której kompozytor, potrzebujący zresztą pewnej swobody ze względu na szczupły tekst, przekracza jednak granice tej swobody, skoro w głosie najwyższym powtarza cztery razy zwrot „gloria Tua", a w głosach środkowych czyni to nawet sześć razy (alt i tenor I). Natomiast w Credo powtarza głos górny jedynie dwa wyrazy, t. j. „descendit" i „Amen", oba trzykrotnie, przyczem nie da się zaprzeczyć, że powtórzenie wyrazu „descendit" jest muzycznie zupełnie umotywowane, dzięki zastosowaniu opadającej progresji melodyjnej, a ze względu na tendencje muzyczno-ilustracyjne jest takie opracowanie wprost doskonałym pomysłem. W reszcie głosów zachodzi na ogół dwukrotne, rzadziej trzykrotne powtarzanie czy to pojedyńczych wyrazów czy grup wyrazów. W całem Credo, części

---

[38]) Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich, XXXI, Trienter Cod., Wiedeń 1924, str. 107.
[39]) Tamże, str. 119—120, str. 33 i rocznik XI/1, Trienter Cod. II, Wiedeń 1904, str. 15.
[40]) Tamże, str. 71—72.
[41]) Riemann, Hanbuch der Musikgesch., II/1, str. 189.
[42]) Monumenta III, str. 17, t. 17—19.
[43]) Przegląd muzyczny, 1910, nr. 20, str. 17.

najbogatszej pod względem tekstu powtarza się tylko pięć wyrazów i tyleż grup wyrazów: Dominum, Descendit i homo (oba trzykrotnie), confiteor, baptisma oraz et invisibilium, ante omnia saecula, genitum non factum, de coelis, et vitam venturi saeculi, saeculi. Podobny wypadek zachodzi w Gloria, gdzie znowu głos górny powtarza tylko wyraz unigenite, wyrazy Filius Patris i trzykrotnie Amen, a głosy środkowe śpiewają w jednym wypadku trzykrotnie zwrot Filius Patris, a dwukrotnie w całem Gloria 8 wyrazów wzgl. krótkich grup wyrazów. Chociaż więc tego rodzaju i w takiej — mimo wszystko ograniczonej — ilości powtarzanie wyrazów nie odpowiada w całości ideałowi postawionemu tekstom liturgicznym przez sobór trydencki czy komisję posoborową, to jednak nie naraża jeszcze to powtarzanie wyrazów tej mszy na zarzut, że jest ona kompozycją nieliturgiczną. Byłoby nieliturgicznem tylko Gloria po wysunięciu zeń, ze względów czysto artystycznych koniecznem [44]), uzupełnienia X. Surzyńskiego. To też msza nie spotkała się z zarzutem co do jej tekstu ze strony komisji niemieckiego Towarzystwa św. Cecylji, które ją przyjęło do swego Katalogu pod n-rem 1349 [45]).

Co się tyczy ugrupowania tekstu, pozostał Leopolita wierny przyjętym zasadom XV i XVI wieku [46]), więc ujął Kyrie w 3 grupy, Gloria w 2 (cezura przed „Qui tollis"), Credo w 3 (cezura przed „et incarnatus" oraz pauza semibrevis we wszystkich głosach przed „et in Spiritum Sanctum"), Sanctus w 3, Benedictus w 2. Tekst Agnus stanowi wraz z Miserere wzgl. dona nobis jedną grupę.

Źródło melodyj stanowiących w tej mszy śpiewy stałe wzgl. materjał dla tematów przeprowadzanych imitacyjnie, wykrył X. Surzyński w czterech pieśniach wielkanocnych, które ze względu na zrozumienie analizy muszę tu raz jeszcze powtórzyć, mimo, iż podał je Surzyński [47]), a z wyjątkiem ostatniego odcinka IV pieśni powtórzył je w swej pracy Jachimecki [48]).

Posługiwanie się w kompozycji kilkoma, zwłaszcza więcej niż dwoma pieśniami czy chorałami jest przedewszystkiem właściwością szkół niederlandzkich. Twórcy pozaniederlandzcy, którzy sobie tę technikę przyswoili, jak np. niektórzy Francuzi (Sermisy), pozostają w tych kompozycjach w bliższym związku z Niederlandczykami [49]), niż ze współrodakami, wyzwalającymi się z pod wpływów niederlandzkich, a wytwarzającymi charakterystyczne cechy (bez względu na to, czy dodatnie czy ujemne) muzyki francuskiej. Msze z wielorakiego materjału tworzył J. Obrecht, którego samo Kyrie jednej mszy bez tytułu jest już oparte na trzech pieśniach [50]), a msza

---

[44]) Por. niżej rozdział o konstrukcji mszy.

[45]) „Muzyka kościelna", r. X, 1890, nr. 11, str. 86.

[46]) Wagner, Gesch. der Messe, str. 85—86.

[47]) Monumenta III, str. III.

[48]) Wpływy włoskie, str. 73—74 i 76—77.

[49]) Ambros, Gesch. der Musik III, str. 341 i Wagner, Gesch. der Messe, str. 250.

[50]) K. Weinmann, Das Konzil von Trient und die Kirchenmusik, Lipsk 1919, str. 59.

„Sub Tuum praesidium“, wyzyskująca aż 8 różnych śpiewów łacińskich, stanowi swego rodzaju unikat w twórczości mszalnej [51]). Kilka tematów zawiera również msza na cześć św. Marcina i msza marjańska tegoż kompozytora [52]). Szereg pieśni wyzyskuje H. Isaak w swej Missa carminum [53]), z kilku również

przykład VII.

Pieśń 1. 1a 1b 1c

1d = 1a 1e 1f

Pieśń 2 2a 2b 2c

2d 2e Pieśń 3. 3a 3a = 3b

3c 3d 3e

Pieśń 4 4a 4b 4c

tematów składa się Missa plurium modulorum Klaudjusza de Sermisy (zm. 1562) [54]), znana w Polsce za czasów Leopolity [55]). Szereg podobnych przykładów w dziedzinie motetu cytuje X. Dr. Weinmann [56]) z dzieł anonimowych oraz z Dunstable'a (zm. 1453), Wilhelma Dufay'a (zm. 1474), Antoniego Busnois (zm. 1492), Loyset Compere'a (zm. 1518) i Mikołaja Gomberta (zm. po r. 1552). To też samo stwierdzenie obecności czterech tematów w mszy Leopolity jest już tem samem stwierdzeniem wybitnych wpływów niederlandzkich w jego twórczości [57]). Wszystkie zastosowane tu pieśni wywodzą swe

[51]) Wagner, Gesch. der Messe, str. 66.

[52]) Weinmann, Das Konzil, str. 61.

[53]) Wagner, Gesch. der Messe, str. 66.

[54]) Tamże, str. 66.

[55]) Chybiński, Stosunki muzyczne Polski z Francją w XVI stuleciu, odbitka z „Przeglądu muzycznego“, Poznań 1928, str. 7. — Już w połowie XV wieku znano w Polsce msze wzgl. części mszy, oparte na 2 tematach. Wiadomość tę zawdzięczam D-rowi Marji Szczepańskiej (Lwów).

[56]) Das Konzil von Trient, str. 63—66.

[57]) Weinmann-Chybiński: Muzyka kościelna w Polsce, str. 213.

pochodzenie ze wspólnego źródła — z chorału gregorjańskiego. Przyswoiło zaś je sobie kilka narodów, między nimi także Polacy. Najtrudniej stwierdzić starożytność pierwszej pieśni, znanej mi jedynie z tytułu „Christus iam surrexit“ [58]). Melodję drugiej wywodzi X. Wilhelm Bäumker (zm. 1905) z melodji „Victimae paschali laudes“ [59]), trzecia jest również znana z tekstem łacińskim „Huc iubilus symphonus“ [60]), czwarta jest swobodnym przekładem pierwszej zwrotki „Salva festa dies“, a również melodja da się z niej wyprowadzić [61]). Nawet w praktyce odtwórczej sąsiadowały nieraz te pieśni z sobą, np. czwartą śpiewali Niemcy z drugą łącznie z sobą po misterjum wielkanocnem [62]). To też należy zaznaczyć, mimo, iż to uczynił już wyczerpująco Chybiński [63]), że samo stwierdzenie faktu, że kompozytor XVI wieku posługuje się pieśnią ludową kościelną czy świecką, będącą nawet wyłączną własnością danego narodu — nie stanowi jeszcze cechy narodowej jego utworu. Za typowy przykład może posłużyć francuska pieśń (chanson) „l'homme armé“, na temat której pisało msze zgórą 20 kompozytorów [64]), a to czołowi przedstawiciele wszystkich szkół niederlandzkich, zaś z Francuzów Brumel i Compere, z Niemców Ludwik Senfl (zm. 1555), z Hiszpanów Morales (zm. 1553), a z Włochów Palestrina, a po nim Jakób Carissimi (zm. 1674), nie nadając przez to samo swym kompozycjom wcale charakteru dzieła francuskiego, bo msze Moralesa zawierają pierwiastki charakterystyczne dla szkoły hiszpańskiej, msza Senfla tylko niederlandzkie, a druga msza Palestriny na powyższy temat (druk. w r. 1581) jest już wzorem stylu włoskiego, właśnie palestrinowskiego [65]). Niema więc dzieło, zwłaszcza z owych czasów, charakteru narodowego z tego powodu, że zawiera w sobie pieśni, gdy te pieśni, śpiewane wprawdzie w języku ojczystym, są wspólnem, międzynarodowem, a odnośnie do pieśni użytych przez Leopolitę nawet międzywyznaniowem dobrem. To też zbyt pospieszne wysuwanie nieuzasadnionych wniosków, np. przez Polińskiego [66]), jest niebezpieczne, bo wnioski takie, powtarzane przez popularne podręczniki historji muzyki [67]), utrwalają błędne pojęcia o twórczości polskiej. Nawet ostrożniejsze ujęcie tej sprawy przez Jachimeckiego [68]) nie jest pozbawione pewnego ryzyka. Jachimecki wie oczywiście dobrze

---

[58]) Graduały polskie z XVII wieku, zawierające Patrem super Christus iam surrexit sicut dixit alleluia.

[59]) Das katholische Kirchenlied in seinen Singweisen, t. I, Fryburg br., 1885 str. 506.

[60]) Tamże, str. 553.

[61]) Tamże, str. 527.

[62]) Tamże.

[63]) Przegląd muzyczny, 1910, nr. 17, str. 7.

[64]) Wagner, Gesch. der Messe, str. 68.
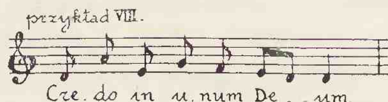
[65]) Tamże, str. 439.

[66]) Dzieje muzyki polskiej, str. 81.

[67]) Joteyko, Historja muzyki polskiej i p o w s z e c h n e j (!), str. 48.

[68]) Wpływy włoskie, str. 77.

o tem, że pieśni te nie są oryginalnym wytworem polskim, ale przetłómaczone na język rodzimy, przejęły znamiona polskiego tworu ludowego, więc sądzi, że Leopolita, wprowadzając je do swej mszy, powodował się jednak tendencją uczynienia muzyki kościelnej w Polsce sztuką narodową przez wszczepienie do niej czynników zaczerpniętych bezpośrednio z nabożnej pieśni. Mnie natomiast wydaje się, że dla Leopolity pobudką do użycia właśnie tych a nie innych pieśni wielkanocnych było po prostu Credo pseudochoralne, śpiewane w okresie wielkanocnym:



Na to źródło wskazał zresztą X. Surzyński [69]), kiedy wspomniał o istnieniu w graduale krakowskim z r. 1740 *Credo paschale,* ułożonego z powyższych pieśni, z dodaniem pieśni „Przez Twe święte zmartwychwstanie". Podobne czy identyczne Creda p. t. Christus iam surrexit, alleluia" znajdują się jednak w księgach z XVII w., a są z pewnością tworem z czasów przed soborem trydenckim, niewiadomo oczywiście czy tworem polskim. Jeżeli więc zwrócimy uwagę na pewne cechy stylistyczne, które najłatwiej wytłumaczyć wpływem chorału, oraz nie pominiemy i tego również, że zaginiona msza Rorate z pewnością była oparta na chorale wymienionym w jej tytule, to jedynie brak opracowania chorału na ziemiach polskich powstrzymuje mnie od wypowiedzenia kategorycznego sądu, że to właśnie Credo paschalne, które Leopolita jako organista miał niejednokrotnie w użyciu, było źródłem jego tematycznych pomysłów do mszy i ono wpłynęło na nadanie tej mszy tytułu Missa Paschalis, tytułu używanego zasadniczo w tych wypadkach, gdy temat takiej mszy był zaczerpnięty z odpowiedniego ordinarium missae.

Przechodząc do analizy melodyki omawianego dzieła zauważamy kilka sposobów przystosowania dla kompozycji mszy czy to całych pieśni czy tematów z nich zaczerpniętych:

a) Kompozytor włącza w daną część mszalną całą pieśń jako cantus firmus melodyjnie niezmienioną, rytmicznie zaś ułożoną w nutach równej wartości (Agnus, ten. I, pieśń II), umieszczając jedynie między jej odcinkami pauzy (półtorataktowe) i wzdłużając zależnie od potrzeby ostatnią nutę odcinka (t. 16 i 23—26). Podkład tekstu mszalnego jest tu równie sylabiczny jak podkład tekstu oryginalnego (pieśni czy Creda chorałowego) z wyjątkiem ujęcia niektórych nut w ligaturę dwunutową lub odwrotnie, rozdzielenia ligatury ze względu na różnicę ilości zgłosek między tekstem pieśni a tekstem mszalnym.

b) Zmiany w całej pieśni, przytoczonej również w nutach o jednakowej wartości, ograniczają się do rozdrobnienia rytmicznego w niej kilku nut, wraz

69) Monumenta III, str. IV.

z ich opisaniem przez sąsiadującą z niemi sekundę dolną (Agnus, pieśń I. Cantus II, t. 7 i 22).

c) W przytoczonej dosłownie co do melodji całej pieśni ulega rozdrobnieniu rytmicznemu ostatni jej odcinek, oraz elizja ostatniej nuty poprzedniego odcinka, gdy ta jest identyczna z pierwszą nutą następnego odcinka (Credo, pieśń IV, Cantus, t. 33—42). Tu zarazem śledzimy sposób niwelowania tonacji, gdy ta jest obca zasadniczej tonacji mszy; mianowicie: kompozytor tak podkłada tekst, że ostatnia nuta pieśni (tonika frygijska) nie schodzi się z ostatnią zgłoską danego odcinka tekstu, lecz wypada na jego zgłoskę przedostatnią, zaś zgłoska ostatnia śpiewa pierwszą nutę (tonikę dorycką) powtarzającej się po raz wtóry tej samej pieśni (Credo, Cantus, t. 43). Pomysłu tego nie można nazwać udatnym, gdyż pieśń dobrze znana słuchaczowi zarówno w swej postaci oryginalnej czy w adaptacji jej do chorału (umieszczona w sopranie) zbyt wyraźnie skończyła się na zgłosce „ve" w wyrazie „vero" i również wyraźnie rozpoczyna się ponownie z podkładem zgłoski „ro", ostatniej zgłoski poprzedniego odcinka tekstu. Z podobnemi, choć liczniejszemi jeszcze zmianami rytmicznemi przytacza kompozytor pieśń III. Najważniejsza zmiana rytmiczna polega tu na dyminucji o połowę wartości każdej nuty drugiego odcinka pieśni (Gloria, Cantus, t. 27—29). Należy ją uznać za istotnie szczęśliwą i pomysłową, gdyż budowa pieśni posiada tę właściwość, że pierwszy jej odcinek melodyjny powtarza się dosłownie (3a równe 3b).

d) Wreszcie cała pieśń użyta do budowy mszy polega licznym dowolnym rozdrabnianiom rytmicznym i drobnym opisaniom melizmatycznym, nie tracąc jednak przez to we mszy jeszcze charakteru rzeczywistego cytatu z pieśni (Gloria, pieśń I, Tenor II, t. 27—46).

Poza wpleceniem całych pieśni do mszy odgrywają równie ważną rolę poszczególne odcinki, zwłaszcza odcinki pieśni I, stanowiącej (w ograniczonym jednak jeszcze zakresie) t. zw. motyw czołowy mszy, t. j. motyw rozpoczynający Kyrie, Et in terra, qui tollis i cum Sancto Spiritu; Patrem, et resurrexit i confiteor unum baptisma; Sanctus i Agnus. Odcinki te podlegają następującym zmianom:
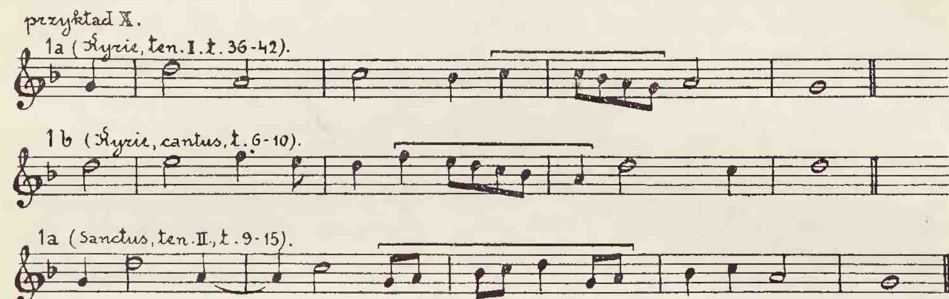
W odcinku takim zachodzi opisanie poszczególnych jego nut, przeprowadzane począwszy od nieznacznej zmiany jego pierwotnego wyglądu aż do postaci niemal niepoznawalnej. Obie skrajne granice takiej zmiany przedstamp. temat Ic w kombinacji z sobą samym:

przykład IX.
Sanctus, t. 11-15.

C. Do . . . mi . nus De . . . . us Sab . ba . . oth

T. I. Do . . . . mi . nus De . . . . us

Wśród tego sposobu przekształcań pierwotnego tematu za pomocą opisania nut zasługuje na uwagę jeden, jako charakterystyczna cecha stylu Leopolity. Znaną powszechnie w szkołach niederlandzkich praktykę koloryzowania poszczególnych nut, stosowaną przez śpiewaków tam, gdzie się tylko dało, nawet wbrew intencjom kompozytorów [70]), przyswoili sobie z czasem sami kompozytorowie, o czem świadczą liczne traktaty uczące dyminucji [71]), by zapobiedz nadużyciom kontrapunktu improwizowanego, zwanego właśnie diminucją [72]). Tego rodzaju wokalne koloratury, wcielane przez samego kompozytora jako integralną część swego dzieła, spotykamy u nas u Wacława z Szamotuł (zm. 1572) [73]). W znacznym stopniu i z wielką subtelnością używa ich Leopolita [74]), osiągając nawet przez nie pewną indywidualną, charakterystyczną dla swego stylu cechę. Polega ona na wsunięciu jednego melizmatu w temat podany w postaci zasadniczej i dokończeniu tematu bez zmian melizmatycznych (Kyrie ten. I, t. 36—42; tamże, Cantus, t. 6—10; Sanctus, ten. II, t. 9—15):



(Dalsze przykłady w Kyrie Ten. II, t. 1—4; Gloria Cantus t. 65—68; Sanctus Ten. II, t. 3—7 i t. d.).

Trudno rozstrzygnąć, którego z licznych autorów dzieł o dyminucji, różniących się w pewnych szczegółach od siebie [75]), mógł znać Leopolita, że wymienię tylko współczesnych mu, jak Sylwester Ganassi (1535), Adrjan Petit Coclicus (1552), Diego Ortiz (1553), Herman Finck (1556), Jan Kamil Maffei (1562) [76]). To pewne, bo świadczy o tem msza, iż praktycznie przeprowadził Leopolita zasadę Hermana Fincka: „Jestem zdania, że wszystkie głosy mogą

[70]) Weinmann, Das Konzil von Trient, str. 96.

[71]) Tamże, str. 78—83.

[72]) Tamże, str. 76.

[73]) Chybiński, Stosunek muzyki polskiej do zachodniej w XV i XVI wieku, Kraków 1909, str. 35—38.
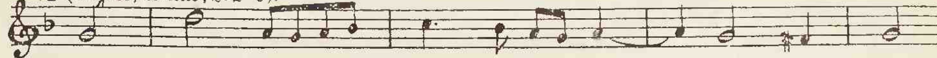
[74]) Chybiński, w Kwartalniku muzycznym, Warszawa r. I, 1911, z. 1, str. 93—94.

[75]) Weinmann, Das Konzil, str. 89.

[76]) Tamże, str. 78—82.

i muszą brać udział w koloraturze, naturalnie nie zawsze i nie równocześnie“ [77]).

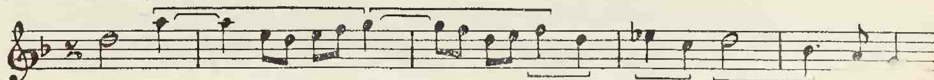
Również dzięki tylko opisaniu nut otrzymują niektóre odcinki pieśni (zwłaszcza temat la) charakter tematów nadających się szczególnie do imitacji:
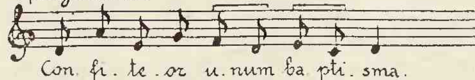


Przytoczony temat odgrywa w całej mszy (jak już wyżej wspomniałem) ważną rolę tak zwanego przez Riemanna (zm. 1919) tematu czołowego [78]), rozpoczynającego Kyrie, Sanctus i Agnus w tej samej lub nie wiele zmienionej postaci, w Et in terra i t. d. w postaci jaką posiada w pieśni, mimo, że właściwie w tej formie mszy o temacie naczelnym mowy być nie powinno.

Na budowę tematów mających służyć do przeimitowania, wpływają jednak poza opisaniem nut inne jeszcze czynniki. Jedne z nich należą do znanych dobrze współczesnym sposobów rozbudowy melodji, a wychodzą już podówczas z użycia, dlatego też i u Leopolity zjawiają się stosunkowo rzadko, jak budowa melodji skokami tercjowemi, augmentacja, dyminucja, inwersja interwałów, oraz specyficznie Isaakowski sposób wprowadzania tematów; drugie noszą znamiona współczesnych mszy francuskich [79]), jak melodja o charakterze parlanda i krótkie melodyjne sekwencje w przeciwieństwie do (niespotykanych już u Leopolity) łańcuchów sekwencyj niederlandzkich.

Nieliczne stosunkowo przykłady rozbudowy melodji przy pomocy skoków tercjowych w miejscach, gdzie mogłaby być nuta podwójnej wartości (a więc opisywanie jej) lub obie nuty tej samej wysokości, zauważamy np. w Credo, Ten. II, t. 12—13 i 131 lub w Sanctus, Ten. I, t. 6—7, które jest zarazem przykładem budowy tematu przy pomocy krótkiej sekwencji:



Zauważyłem już wyżej, że na opisywanie nut skokami tercjowemi wzgl. na tworzenie melodji przy pomocy tychże skoków mógł wywrzeć wpływ chorał czy raczej pseudochorał:



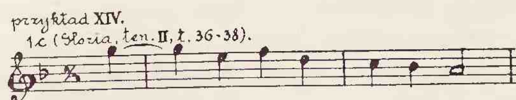
---

77) Weinmann, Das Konzil, str. 89—99.

78) Jachimecki, Wpływy włoskie, str. 79.
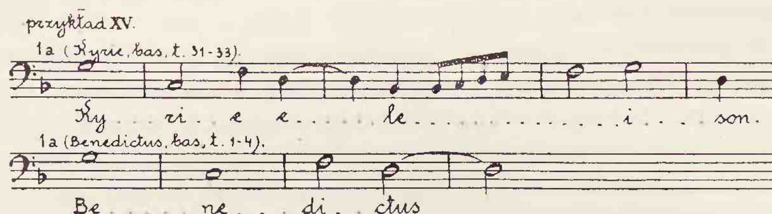
79) Wagner, Gesch. der Messe, str. 239—240.

Zbyt wielu jednak takich miejsc nie można przypisywać wpływom chorału z tego względu, że następujący cytat jest oryginalnym tematem 1c, podanym w dyminucji, a wiele innych trzeba lub można również wywieść z tego tematu:

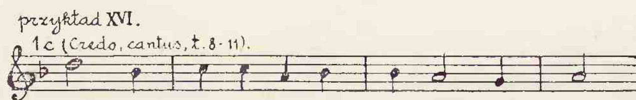


Podobnie i nieliczne augmentacje stosuje Leopolita przedewszystkiem w tematach podanych w postaci zasadniczej (więc bez melizmatów), np. Benedictus, t. 1—8, tem. 1c.

Na szczególną uwagę zasługuje jeszcze postępowanie kompozytora z tematami 1a i 1c. Pierwszy podaje Leopolita kilkakrotnie w inwersji, i to stale w basie:

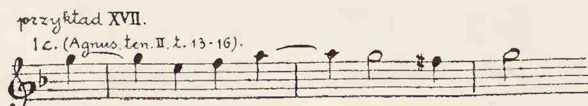


przyczem nadaje się on do kombinacji z tematem 1c, wyglądając na pierwszy rzut oka tak, jakby był tylko jego w tercjowaniem. Drugi temat (1c) zjawia się bardzo często jako transponowany ze swego naturalnego położenia o kwartę niżej, przyczem nie da się zaprzeczyć, że traci on znacznie na swym melodyjnym charakterze wskutek zamiany tercji małej na wielką:



Podobnie w Gloria, Cantus t. 6—9, 108—110 i t. d.

Że jednak należy go uważać za temat 1c, najlepszy dowód leży w tem, że zjawia się on często w toku całej pieśni, t. j. na swojem właściwem miejscu między tematami: 1a plus 1b i 1d. — Również częsty temat tenorowy:



jest tylko zmianą zasadniczej postaci tematu 1c, dokonaną przez przesunięcie interwałów w przeciwnym ich naturalnemu położeniu kierunku.

Isaakowski sposób ukrywania powracających tematów polega na wyprzedzeniu ich początku nutami obcemi [80]):

przykład XVIII

1b (Credo, ten. I, t. 61-66) 1b

Et in car . . . na . . . . tus est.

4a (Credo, cantus, t. 52-55) 4a

Qui pro - pter nos ho. mi - nes et pro - . pter

Od tego sposobu przekształcania tematu wiódł tylko jeden krok do budowy melodyj o charakterze parlanda. Ze mszy Leopolity można już na nie przytoczyć cały szereg przykładów, np.:

przykład XIX.

1b (Gloria, cantus. t. 69-76

su . . . sci . pe de . pre . ca . ti . . o . nem no . . . . stram.

Analogicznie w t. 13—17, 85—89 i t. d.

Podobnie jak inwersja interwałów była stosowana do tematu 1a, tak i Isaakowskie rozszerzanie tematu i parlando łączy się najczęściej z tematem 1b. Zauważamy więc, że pewne powtarzające się sposoby rozbudowy melodji są u Leopolity złączone często z pewnemi tylko tematami.

Ostatnim sposobem budowy melodji jest powtórzenie motywu czy odcinka tematycznego i sekwencja. Rozmiary takich tematów podlegających powtórzeniu czy sekwencji są krótkie, a ilość powtórzeń czy sekwencyj ogranicza się do jednego lub dwóch powrotów. Zachodzą sekwencje zarówno opadające, jak wznoszące się:

przykład XX.

Sanctus, alt, t. 39-44. powtórzenie

Benedictus, ten. I. t. 10-15. powtórzenie ze zmianą rytmiki (augmentacją)

Credo, alt. t. 170-175 sekwencja

Podobnie tamże, ten. I, t. 16—19, t. 149—151 i Sanctus, ten. II, t. 3—7 i t. d.

Zasługuje tu jeszcze na uwagę dosyć często pojawiająca się w basie sekwen-

---

[80]) Wagner, Gesch. der Messe, str. 281.

cja z tonów rozłożonego trójdźwięku wielkiego, na której powstanie mógł wpłynąć temat 1c:

przykład XXI.
Credo, t. 75-79.
et ho . . . . . mo . fa . . . . ctus est.
Credo, t. 103-107.
se . det ad de . xte . ram Pa . . . . tris.
Credo, t. 156-159.
et ex . spe . . . cto re . sur . re . cti . . . o . nem
Sanctus, t. 10-14.
Do . . mi nus De . . . us Sab . . . . ba . . oth.

Podobnie w Gloria, t. 72—74.

Oczywiście powtórzenia, sekwencje oraz imitacje swobodne odbywają się zarówno na tematy zaczerpnięte z czterech powyżej wskazanych pieśni, jak i na tematy od nich niezależne. Jest bowiem zrozumiałe, że na budowę mszy składają się obok wspomnianych tematów i zaczerpniętych z nich motywów również motywy luźne, nie pozostające w związku z pieśniami, a imitujące się wzajemnie na tle pieśni leżących w głosie górnym czy w tenorze czy w obu równocześnie. Ważną rolę w przekształcaniu jednych i drugich odgrywa jeszcze — poza omówionymi już środkami — synkopowanie wraz z reperkusją przed synkopą [81]).

Wobec tak różnorodnych sposobów przekształcania tematów pieśni jest następujące zdanie Jachimeckiego [82]): „w Missa paschalis nie zatracają pieśni ludowe n i g d z i e swej charakterystyki" — tylko częściowo słuszne, a mianowicie słuszne o tyle, o ile odnosi się tylko do tych miejsc, w których Leopolita przytacza pieśni dosłownie lub z drobnemi tylko zmianami (Gloria, szereg miejsc w Credo i Agnus), a niesłuszne w odniesieniu do tych miejsc, w których Leopolita wyposażył tematy w melizmatykę, gdyż przez nią właśnie stawały się ludowe tematy nieludowemi, stawały się tematami kontrapunktycznemi, nadającemi się nawet do muzyki absolutnej, a-wokalnej.

Jeżeli chodzi o stosunek i następstwo, w jakiem przy budowie melodji pozostają do siebie poszczególne tematy czterech pieśni, to muszę zauważyć, iż błędnem jest twierdzenie Jachimeckiego [83]), iż „Leopolita kombinuje z całych
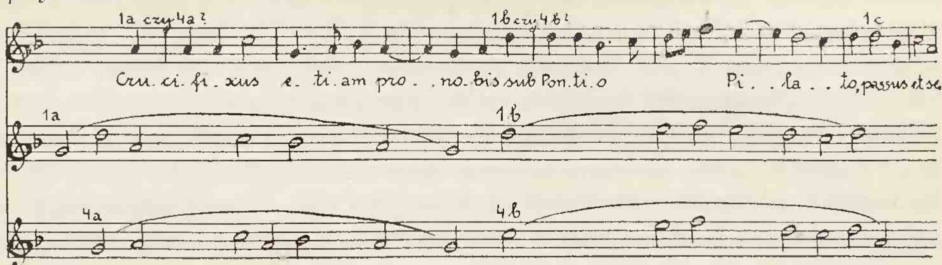
---

[81]) Piotr Griesbacher: Kirchenmusikalische Stilistik und Formenlehre, t. II, Polyphonie. Ratysbona 1912, str. 29.
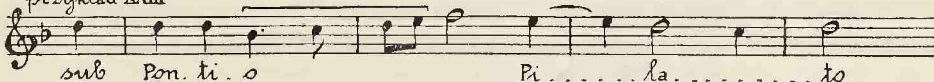
[82]) Wpływy włoskie, str. 78.

[83]) Wpływy włoskie, str. 77.

tematów lub motywów linje melodyjne swojej mszy *zestawiając obok siebie człony jednej pieśni z członami drugiej*“. Tylko bowiem tematy pierwszej pieśni *przestawia* Leopolita i kombinuje je między sobą, ale *nie* z tematami pieśni innych, np. 1b plus 1a; 1c plus 1b; 1c plus 1a (równie zresztą 1d); 1c plus 1c. Tematy pieśni II, III i IV następują w melodji tylko kolejno po sobie, albo pojawiające się motywy z nich stoją samodzielnie, nie wchodząc w kombinację z innemi dla utworzenia melodji. To też starając się wykryć odpowiednie miejsca, które mogły Jachimeckiemu nasunąć powyższe twierdzenie, zauważyłem, że wpłynąć na nie mogła istotnie trudna do zanalizowania melodja Crucifixus, którą jednak zestawiam z pieśnią I i IV:



Z zestawienia tej melodji wraz z odcinkami pieśni wynika, że melodja taktu 83—87 jest tematem 1b w zasadniczej jego postaci wraz z charakterystycznym dla Leopolity sposobem dyminuowania melodji:



Po temacie 1b następuje bezpośrednio odcinek 1c, wykluczający wszelką wątpliwość. Wobec skonstatowania tego faktu nie trudno już melodję Crucifixus (t. 80—83) wyprowadzić ze skróconego tematu 1a, w którym opuszczono dwie pierwsze nuty, tworzące skok kwintowy w górę; nielogicznem bowiem byłoby uważać ten odcinek za należący do pieśni IV, skoro po nim następują 1b i 1c, poczem cała jeszcze pieśń I, a wyprzedza go również odcinek 1b. Podobne miejsce, mogące nasunąć poważniejszą wątpliwość, zauważamy również w Gloria, w t. 79—84:

Wyrywając odcinek t. 79—84 z całości Gloria jestem zupełnie skłonny uznać go za temat 4a. Zestawiając go jednak z całą melodją sopranu (od t. 65 do 84) i z całem opracowaniem tych taktów w Gloria, muszę zauważyć, że taki jedyny cytat pieśni IV w całem Gloria jest niemożliwy i wykluczony ze względu na logikę w konstrukcji mszy. Przecież od t. 65 do 68 (wzgl. 71)

mamy we wszystkich głosach odcinek 1a, zaś od t. 69—76 w sopranie 1b, wyprzedzony melodją parlandową, poczem następuje odcinek 1c, który tylko

przykład XXIV.

1a — diminucja — parlando — 1b

Qui tol . lis pec ca ta mun. di su . . sci . pe - de - pre . . ca - ti .

69 parlando

. o . nem no . . . . stram, qui se. des ad de. xte . ram

1c (zakończenie) — 1a czy 4a? — 76

Pa . . . . tris, mi . se - re - . re no . . . . bis

dzięki melodji parlandowej stracił charakterystyczny swój początek, z którego pozostało jednak wyraźne zakończenie (t. 78—79), po nim, wobec następstwa 1a plus 1b plus warjacja 1c trudno uznać logicznie dalszy odcinek, tworzący kadencję całej tej części, za 4a, więc trzeba go z konieczności uznać albo za swobodną warjację odcinka 1d, pozbawionego znowu charakterystycznego początku, albo, wobec sztuczności takiej interpretacji, trzeba to uznać za zupełnie swobodne, niezależne od któregokolwiek tematu zakończenie całej tej części. Na brak bowiem wszelkiego śladu z pieśni IV w Gloria zgadza się również X. Surzyński [84]), który pisze: „najwięcej trudności sprawiło mi odszukanie czwartej pieśni, powtarzającej się trzy razy w Credo"; nie zauważył jej więc zupełnie w Gloria.

Szukając tak szczegółowo zestawienia członów jednej pieśni z członami drugiej pozostaję pod sugestją twierdzenia Jachimeckiego, które pragnąłbym utrzymać choćby dlatego, że przez to zyskałbym jeszcze jeden dowód na poparcie mego przypuszczenia, że Leopolita przejął tematy swej mszy z Patrem paschalnego. W tem ostatniem zachodzą istotnie kombinacje między tematami dwóch różnych pieśni, np.:

przykład XXV.

2a — + 2b

Et a . scen. dit in coe. lum, se. det ad de xte. ram Pa . . tris

+ 1a (według jednej wersji) — + 4 b

Et i . te. rum ven tu rus est cum glo ri . a iu. di. ca. re

+ 4a (według drugiej wersji) — + 4 b

Et i . te. rum ven. tu. rus est cum glo ri . a iu. di. ca re

We mszy Leopolity nie zauważyłem jednak takich kombinacyj.

Chcąc podać ogólną charakterystykę melodji Leopolity, trzeba wyróżnić

[84]) Monumenta III, str. IV.

od reszty głosów melodje wielu partyj tenorowych, a przedewszystkiem melodje Cantus, ze względu na to, że do sopranu przeniósł Leopolita punkt ciężkości, powtarzając mu s t a l e tematy pieśni, a więc już tem samem zwracając większą uwagę na jego śpiewność [85]). Z sopranem rywalizują do pewnego stopnia tenory, przynajmniej w Gloria i Agnus. Linja melodyjna, pozostająca w tych głosach w zależności od tematów pieśni, zachowuje skoki interwałowe zawarte w pieśniach, choć te skoki wypełnia przeważnie nutami przejściowemi. W melodyce niezależnej od tematów pieśni, lub w odcinkach pieśni przekształconych na tematy przeznaczone do przeimitowania, rozwija się linja melodyjna na ogół stopniowo, choć spotykamy się z pewnemi zwrotami niezgodnemi z czystością stylu klasycznego. Zauważamy więc gdzieniegdzie skok wielkiej seksty w górę (Gloria, Ten. I, t. 70; Credo, Altus, t. 125; Sanctus, Altus, t. 34), czy rozwój melodji na trytonie (Credo, Altus, t. 75—77; Ten. I, t. 130—131; Ten. I, t. 148 i w kilku innych miejscach), czy też na zmniejszonej kwincie (Credo, Ten. II, t. 16—17). Nie można natomiast stawiać zarzutu dwom skokom w jednym kierunku, tworzącym interwał małej septymy, bo wyniknęły one z tematu 3d i wywarły — rzecz jasna — również swój wpływ na budowę głosów kontrapunktujących (Gloria, Ten. I, t. 23; Sanctus, Ten. I, t. 46; Agnus, Ten. II, t. 20—21; Credo, Altus, t. 108—109; pozatem septyma mała w dół, oraz bardzo niemelodyjna septyma wielka w dół w Kyrie, Altus, t. 33—34, oczywiście w wydaniu X. Surzyńskiego, bo po poprawnem podstawieniu tekstu będzie w tem miejscu interwał martwy). Rysunek melodyjny Leopolity przedstawia wzór melodyj polifonicznych z o k r e s u w y j a ś n i a n i a s i ę s t y l u k l a s y c z n e g o. Zauważymy jeszcze szeroko rozprowadzone linje melodyjne, śpiewne i płynne frazy, snujące się od początku do końca dłuższych partyj poszczególnych części mszalnych [86]). Uznać je już za wzór czystej linji klasycznej przeszkadza nam jednak to, że powstały one bez liczenia się z tekstem, więc twórca ich był zwolennikiem absolutnej polifonji, właściwej wszystkim Niederlandczykom [87]). Dążność do prawidłowego a przynajmniej poprawnego podstawienia pod nie tekstu napotyka na znaczne trudności, które X. Surzyński niezawsze zdołał pokonać zadowalniająco. Ale i przy możliwie najpoprawniejszym podkładzie tekstu pozostanie msza Leopolity dziełem, w którem będzie się stale słyszało równocześnie po dwie (nierzadko i trzy) różne zgłoski, należące czy to do tego samego czy innego wyrazu, więc tekst mszalny pozostanie mniej zrozumiałym niż nim jest w późniejszych, wzorowych pod tym względem mszach Palestriny (Missa: Papae Marcelli, Assumpta est, Beatus Laurentius i t. d.) [88]).

---

[85]) Chybiński, Przegląd muzyczny, 1910, nr. 20, str. 16.

[86]) Tenże, loco citato.

[87]) Tenże, Przegląd muzyczny, 1910, nr. 17, str. 7.

[88]) Knud Jeppesen, Der Palestrinastil und die Dissonanz, Lipsk 1925, str. 32. Przytaczać procentowo wynik analizy, jak to uczynił Jeppesen w tabeli na cytowanej stronie, uważam

Wśród kilku sposobów, jakie posiada kompozytor na podkreślenie rytmiczne zgłoski akcentowanej, nie zawsze stosował Leopolita prawidłowo synkopę, nuty dłuższej wartości rytmicznej, czasem i melizmat, a dzięki kierunkowi melodyjnemu tematów nie mógł nawet nieraz podstawić zgłosek akcentowanych pod nuty melodyjnie wyższe. Mimo, iż podzielamy zapatrywanie K. G. Fellerera [89]), że w muzyce wokalnej XIV wieku akcent wyrazów nie może się pokrywać wzgl. pokrywa się zupełnie przypadkowo z rytmiką taktową, musimy mimo to zauważyć u Leopolity pewną niepoprawność rytmiki deklamacyjnej. Spotykamy bowiem taką deklamację, jak ben*e*dic*i*mus te, glorific*a*mus i glorific*a*mus te, Fil*i*us Patris, qu*i* sedes, c*u*m sancto Spirit*u* (dotąd z Gloria), d*e*scendit, crucifix*us*, adoratur (Credo). Zważywszy, że przytoczone tu przykłady błędnego akcentowania nie wyniknęły z tematów nadających się mniej szczęśliwie dla prawidłowego akcentowania niektórych tekstów (np. temat 1a dla tekstu Kyrie, Agnus), musimy przyjąć, iż na Leopolitę oddziałały poza wpływami niederlandzkiemi wpływy ówczesnych francuskich kompozytorów mszy, których znał z pewnością, sądząc według druków paryskich, będących podówczas w użyciu kapeli rorranckiej [90]). Tymże wpływem francuskim możemy sobie tłumaczyć stosowanie zwięzłych, wyrazistych, sylabicznych tematów w Gloria, a przedewszystkiem w Credo, bo mimo, iż same tematy zawdzięcza Leopolita pieśniom, a stosuje je do Creda niemal w tej postaci, jaką mają w pieśniach, jednakże w Kyrie i Sanctus, a w nieco mniejszym stopniu w Agnus umiał im nadać szersze rozmiary przy pomocy melizmatyki, podobnie jak to robili w tych czasach Francuzi [91]). Melizmatami posługuje się Leopolita więcej jako środkiem czysto muzycznym niż muzyczno-kolorystycznym (ilustracyjnym), jakkolwiek zauważa trafnie Chybiński [92]), że w stosunku do współczesnych kompozytorów polskich zdradza jednak Leopolita w znacznie większym stopniu zamiłowanie do programowych ilustracyj tekstu, za jakie trzeba uważać wyraz „altissimus" (Gloria, Cantus, t. 93—94), „resurrexit", przedewszystkiem „ascendit" i „descendit" (ostatnie ilustrowane zresztą bez użycia melizmatu), następnie „rex coelestis" (Gloria, wszystkie głosy prócz altu, t. 23—25), „factorem coeli" (Credo, Cantus i Tenor I, t. 6). Natomiast nie scharakteryzował muzycznie Leopolita wyrazów „vivos", „mortuos", „mortuorum" [93]). Co do rozmiarów spotykamy wprawdzie melizmaty złożone z 12 i 13, wyjątkowo nawet 16 tonów, jednak-

---

za zbyteczne, gdyż u Leopolity zachodzi stale poza ostatnim akordem i poza monodycznemi początkami kolizja między dwoma conajmniej zgłoskami, nawet w tak „homofonicznie" napisanej części, jaką jest Benedictus.

[89]) Die Deklamationsrhythmik in der vokalen Polyphonie des 16. Jahrunderts, Düsseldorf 1928.
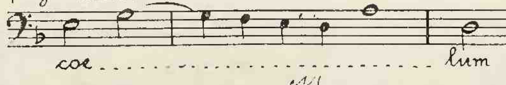
[90]) Chybiński, Stosunki muzyczne Polski z Francją, str. 6—7 i 9.

[91]) Wagner, Geschichte der Messe, str. 239.

[92]) Przegląd muzyczny, 1910, nr. 20, str. 17.

[93]) Chybiński, loco cit.

że za normę należy uważać 5—7, najwyżej 9 tonów. Leopolita nie wyzyskuje więc dla melizmatów ostatecznych granic rozciągłości (t. j. cztery i pół taktu), stosowanych zarówno przez Niederlandczyków z czasów jeszcze Gomberta, jak i później w okresie czystego stylu klasycznego przez kompozytorów szkoły rzymskiej (Palestrina). Melodja rozwija się w melizmacie stopniowo od sekundy ku septymie w kierunku prostym i to z przewagą kierunku w górę (zgodnie z przyjętym zwyczajem) [94]), jak i ze zmianą kierunku w toku melizmatu, czy wreszcie z wyzyskaniem skoku, np. oktawy w górę („altissimus", Gloria, Cantus, t. 93—94), rzadziej kwinty w dół na początku melizmatu, po którym to skoku następuje stopniowy rozwój melodji, oczywiście ze zmianą ruchu interwałów w kierunku przeciwnym do skoku. Z pośród wartości rytmicznych zachodzą w melizmacie półnuty, ćwiartki, ósemki, a szesnastki niemal wyłącznie w stereotypowym melizmacie kadencjonującym (wartości podajemy po zastosowaniu skrócenia, bo w oryginalnej pisowni odpowiadają im wartości od nuty całej do ósemki). Znamiennym jest ruch ćwiartek (w skrócie: ósemek) w melodyce Leopolity. Reguły, jakie pod tym względem wysnuł Jeppesen z kompozycyj Palestriny (jako cechy charakterystyczne stylu Palestriny) znajdują już zastosowanie u Leopolity. Jeżeli Jeppesen uważa za niederlandyzm skok (stosowany po diatonicznym postępie ćwiartek) z ostatniej nieakcentowanej ćwiartki na półnutę leżącą na mocnej części taktu [95]), to taki niederlandyzm spotykamy u Leopolity tylko w jednem i jedynem miejscu: „et ascendit in coelum" (bas, t. 102):



Poza tym wypadkiem stosuje Leopolita tylko dozwolony skok na półnutę leżącą na słabej części taktu [96]). O ile zachodzą skoki z ćwiartki nieakcentowanej w górę na półnutę leżącą na mocnej części taktu, to są to skoki z pojedyńczej ćwiartki (więc nie po grupie ćwiartek), powstałej skutkiem punktowania poprzedniej półnuty [97]) np. Gloria, t. 1, Cantus, Altus, Bassus), albo skutkiem skrócenia półnuty przez pauzę do wartości ćwiartki (np. Kyrie, Altus, t. 10; Credo, Altus, t. 17). Podobny skok po ruchu 2 (nie 4!) ćwiartek, jaki zauważamy w Gloria (Altus, t. 40), jest również unikatem, przyczem została tu prawdopodobnie półnuta c rozdzielona na 2 ćwierćnuty tylko dlatego, by móc osiągnąć prawidłowo skok oktawy w górę, zamiast mniej prawidłowego skoku wielkiej seksty.

Obecnie możemy przejść do kwestji polifonicznej techniki Leopolity.

---

[94]) Griesbacher, Polyphonie, str. 296.

[95]) Jeppesen, Palestrinastil, str. 61.
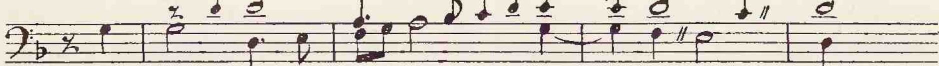
[96]) Tamże, str. 62.

[97]) Tamże, str. 56.
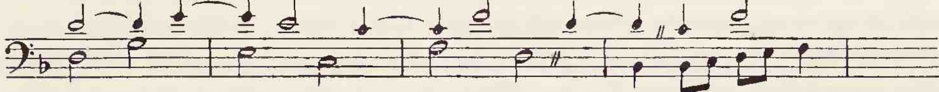
Poszczególne melodje pozostają do siebie w stosunku równouprawnienia, t. zn. każdy głos śpiewa samodzielne melodje, mimo widocznego uprzywilejowania głosu górnego, jako zawierającego śpiew stały (Gloria i Credo); zachodzi więc w mszy Leopolity polifonja lub przynajmniej t. zw. polifonizowanie. Technika imitacyjna znajduje zgodnie z ówczesną praktyką szersze zastosowanie w Kyrie, Sanctus i Agnus. W częściach mszalnych o bogatym tekście panuje kontrapunkt ozdobny dzięki obfitemu zastosowaniu nut nieharmonicznych. W istocie jednak jest ten kontrapunkt zbliżony do gatunku „nota contra notam". Dzięki ponadto temu, że głos basowy śpiewa przeważnie tony podstawowe trój- czy czterodźwięków (n. p. na 52 takty I części Gloria zachodzi zaledwie 22 współbrzmienia w przewrotach), zbliża się ta technika w znacznym stopniu już do homofonji współczesnych mszy francuskich, jednakże różni się od niej zasadniczo tem, że mimo uprzywilejowania głosu górnego są wszystkie głosy samodzielne, że brak głosów, któreby były mechanicznem towarzyszeniem tercjowem czy sekstowem głosu górnego na wzór n. p. Piotra Clereau (zm. ok. 1557) [1]. Przy imitacyjnych wejściach głosów w odległości od jednej ćwiartki (po skróceniu wartości nut) do dwóch i pół taktów, stosuje Leopolita imitację do kilku, normalnie 4—7, najwyżej 9 nut, przechodząc następnie w styl polifonizujący. Podobny stosunek zachodzi w krótkich imitacjach głosów towarzyszących sopranowi, jako śpiewowi stałemu. Przytaczam więcej interesujące przykłady z Creda na dowód, że niema w tym (obok Benedictus) najwięcej „homofonicznym" ustępie czystej homofonji:

przykład XXVII.
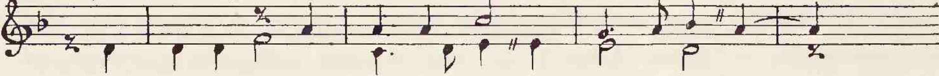
Credo, bas z ten. I t. 96-99.
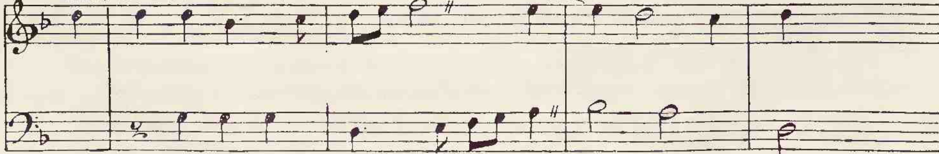


Credo, bas z ten. II, t. 75-78



Credo, ten. II z cant., t. 79-82.



Credo, cantus z basem, t. 83-85.



[1]) Wagner, Gesch. der Messe, str. 252.

Głosy imitują się w oktawie i kwincie; do rzadkości należą imitacje w innych interwałach, a wtedy ogranicza się imitacja do 3 lub 4 nut. Przy imitacji w kwincie następują odpowiedzi niemal wyłącznie realne, bo do wyjątków należą odpowiedzi tonalne. Z chwilą zjawienia się odpowiedzi zachodzą w niej czasem pewne zmiany rytmiczne, jak skrócenie czy wydłużenie wartości pierwszej nuty i t. p. Ponadto szereg tematów imitujących się wzajemnie jest zbudowany ze skoków tercjowych, skutkiem czego mamy we współbrzmieniach następstwa trójdźwięków w postaci zasadniczej lub przewrocie tercjowo-sekstowym, co w wyniku sprawia wrażenie czystej homofonji:

przykład XXVIII.
Gloria, t. 72-74.

C.
A. — 1 odpowiedź
T. I. — 2 odpowiedź
T. II. — 3 odpowiedź
B. — temat

Podobnie Credo, t. 75—78.

Przy imitacyjnych wejściach poszczególnych głosów nie krępuje się Leopolita jakimś stałym schematem porządkowym, jak n. p. tenor, sopran, bas, alt,[2]) lecz postępuje w tym względzie zupełnie swobodnie, uzyskując przez to większą rozmaitość. Otrzymuje on ją również innymi jeszcze środkami, choć zbyt skąpo stosowanymi, jak przeciwstawianiem par głosów, wzgl. dwóch głosów trzem; głosy górne łączą się przeciw dolnym (n. p. w pięknem zakończeniu Creda, zwłaszcza t. 169—171), środkowe przeciw skrajnym, choć ta kombinacja zachodzi rzadziej[3]). Urozmaicenie to uwydatniłoby się bardziej, gdyby Leopolita nie posługiwał się niemal bez przerwy fakturą pięciogłosową. Kompozytor nie odczuwał widocznie tego efektu, jaki sprawia przeplatanie pełnego wielogłosu ustępami o mniejszej ilości głosów[4]),
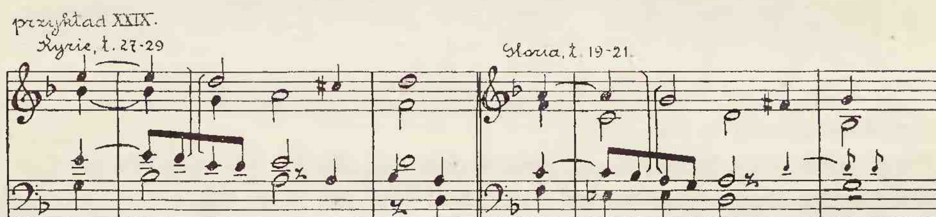
---

[2]) Chybiński, Przegląd muzyczny, 1910, nr. 20, str. 16.

[3]) Tamże.

[4]) Tamże.

względnie uważał może tak chwaloną przez współczesnych technikę Gombertowską za zdobycz godną naśladowania, skoro rówieśnik Gomberta Tomasz Crecquillon (zm. 1557) zastosował ją aż do tego stopnia, że skomponował mszę „sine pausa“ [5]. Pauzy Leopolity wypełniają w Gloria i Credo zaledwie takt czy półtora taktu i dają tylko pozorne zmniejszenie ilości głosów, bo pojawiając się stale przed wejściem tematów uwydatniają tem samem pełny pięciogłos.

Wśród współbrzmień powstałych przy równoczesnem śpiewaniu pięciu czy sześciu melodyj zdwaja Leopolita interwały zgodnie z regułami kontrapunktu wielogłosowego [6]). Należy jednak zauważyć w związku z tem, co już powiedziano o głosie basowym, że Leopolita woli już w pięciogłosie potroić ton zasadniczy, niż zdwajać inne dozwolone interwały. Rozpatrując poszczególne współbrzmienia zauważymy szereg akordów kwartsekstowych przypadających we wszystkich przypadkach na pierwszą, mocną część taktu. Jedne z nich osiąga kompozytor przez przetrzymanie zwiększonej kwarty i wielkiej seksty, które rozwiązuje na akord tercjowo-kwartsekstowy, przyczem bas jest wspólną nutą obu akordów, poczem schodzi stopniowo (Kyrie, t. 28; Gloria, t. 20, 50, 88, 98; Credo, t. 24, 146, 164; Sanctus, t. 10). W tych wypadkach spotykamy się zarazem z dwoma sąsiadującemi dyssonansami, dozwolonemi i używanemi zarówno przez Niederlandczyków jak przez Palestrinę, gdy te dyssonansy należą do grupy złożonej z 4 ćwiartek schodzących stopniowo w dół, po których piąta nuta (ćwiartka lub wartości większej) wraca stopniowo ku górze: [7])



Znamiennem we wszystkich zacytowanych tu wypadkach jest i to również, że głos piąty — oczywiście którykolwiek, a wyjątkowo i dwa głosy — ma w tem miejscu pauzę krótszej czy dłuższej wartości, poczem występuje z tematem; Leopolita stosował więc zgodnie ze spostrzeżeniami Orazia Tigriniego (Compendio della musica, 1588) tego rodzaju dyssonansy zasadniczo przy kadencjach [8]). Dalsze akordy kwartsekstowe osiąga Leopolita przez

---

[5]) Ambros, Gesch. der Musik, III, str. 312.

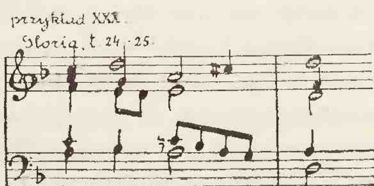
[6]) I. C. Hauff, Die Theorie der Setzkunst, II, Das Studium des einfachen Contrapunktes, der Nachahmung und des figurierten Chorales, Frankfurt n. M. 1868, str. 120—121.

[7]) Jeppesen, Palestrinastil, str. 107—108.
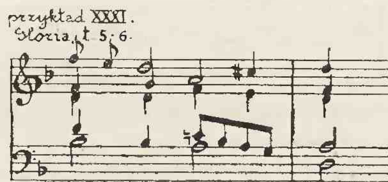
[8]) Jeppesen, Palestrinastil, str. 108—109.

przetrzymanie czystej kwarty i wielkiej seksty, które rozwiązuje na trójdźwięk (Credo, t. 69; Agnus, t. 10); wreszcie osiąga kompozytor te współbrzmienia bez stosowania przetrzymań a przy stopniowem prowadzeniu głosu najniższego w kierunku oczywiście przeciwnym do głosów górnych (Gloria, t. 80—81). Z pośród innych współbrzmień zachodzą najczęściej (poza pomijanemi tu trójdźwiękami i ich pierwszym przewrotem) akordy $\genfrac{}{}{0pt}{}{5}{4}$ jako przetrzymanie czystej lub zwiększonej kwarty przed rozwiązaniem jej na tercję. Zjawiają się one również w postaci $\begin{smallmatrix}5\\4\\3\end{smallmatrix}$ (Kyrie, t. 35; Credo, t. 7), należą więc do znanych w ówczesnej muzyce ostrzejszych współbrzmień, stosowanych przed wyjaśnieniem się stylu klasycznego (a więc u Clementa).

Wreszcie zasługują jeszcze na uwagę też same współbrzmienia $\begin{smallmatrix}5\\4\\3\end{smallmatrix}$ pojawiające się w postaci, w której tworzą nie odczuwane przykro ukośne brzmienie:



Zamiast nich zjawiają się również w podobnem sąsiedztwie akordy $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$:
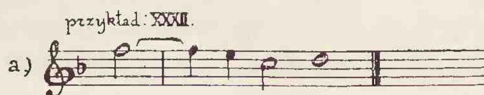


Akord $\genfrac{}{}{0pt}{}{4}{3}$ jest we mszy Leopolity wynikiem bardzo częstej kombinacji głosów, wracającej stereotypowo w kadencjach. Kombinacja harmonicza $\begin{smallmatrix}7\\4\\3\end{smallmatrix}$ (kwarta i septyma przygotowana), rozwiązuje się na akord $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{3}$ i daje kwarty równoległe, nakryte innemi głosami, a więc dochodzące w wykonaniu utworu do wyraźnego brzmienia [9]). Ale i poza tą kombinacją, a więc w cztero- i pięciodźwiękach nie powstały przez przetrzymanie zachodzą również paralele kwartowe nakryte głosami (n. p. Gloria, t. 19, 34). Natomiast rzadszem zjawiskiem są świetnie brzmiące akordy $\genfrac{}{}{0pt}{}{5}{6}$ (Kyrie t. 9; Credo t. 18, 54, 130, 137,
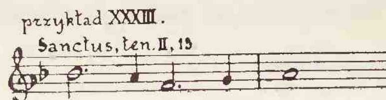
---

[9]) Chybiński, Stosunek muzyki polskiej do zachodniej, str. 40.

171; Sanctus t. 15, 46), czy współbrzmienia $\begin{smallmatrix}9\\5\\3\end{smallmatrix}$ (Kyrie t. 5, 24, 35; Credo t. 22, 69, 106; Agnus t. 15), czy $\begin{smallmatrix}5\\4\\2\end{smallmatrix}$ (Sanctus t. 24). Odnośnie do współbrzmienia $\begin{smallmatrix}9\\5\\3\end{smallmatrix}$ należy zauważyć, że nona w sopranie jest zjawiskiem zwyczajnem w czystem (palestrinowskim) stylu klasycznym o ile tylko śpiewają (jak u Leopolity) więcej niż dwa głosy równocześnie [10]).

Cambiata zachodzi u Leopolity w dwóch, najczęściej spotykanych w palestrinowskim stylu, postaciach: [11])



(w postaci a. w Gloria: Ten. II t. 34; Credo: Bassus, t. 33—34; Ten. II t. 72; Cantus, t. 116; Sanctus: Ten. II t. 13; Agnus: Cantus I t. 6 i 14 — w postaci b. w Kyrie: Altus, t. 3; Gloria: Altus t. 19, 49, 96—97; Credo: Altus t. 13; Sanctus: Ten. I t. 5). Ponadto zachodzi jeszcze w Kyrie, Ten. II t. 34, powyższy zwrot melodyjny, którego nuty składowe pozostają jednak w stosunku konsonującym do reszty głosów. Wreszcie spotykamy cambiatę raz w następującej postaci rytmicznej, która to postać nie pojawia się i u Palestriny często, jakkolwiek zasadniczo jest dozwolona: [12])



Brak zaś u Leopolity trzeciej postaci cambiaty [13]), która również u Palestriny należy do rzadszych zjawisk.

We wzajemnym stosunku harmonij do siebie, w łączeniu trój- czy czterodźwięków ze sobą i stosowaniu dysonansów nie zauważa się już niemal zupełnie nic takiego, co byłoby niezgodne z czystością stylu klasycznego, a wyczuwa się już nowożytną tonalność [14]).

Do archaizmów należą n. p. paralele decymowe, które pojawiają się już jednak najwyżej w ciągu półtora do dwóch taktów (Credo t. 111—112, 131—132, 135—137 i t. d.); brak więc u Leopolity szeregu taktów, w którychby bas z altem lub sopranem pozostawał w nieprzerwanym związku równoległych decym (jak n. p. u Gomberta). Archaizmem zachodzącym jed-

---

[10]) Jeppesen, Palestrinastil, str. 226.

[11]) Tenże, str. 188—189.
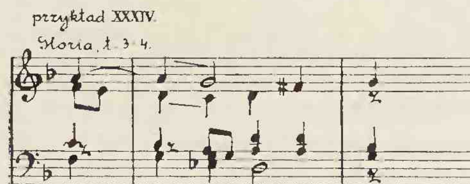
[12]) Tenże, str. 193.

[13]) Tenże, str. 189.

[14]) Chybiński, Przegląd muzyczny, 1910, nr. 20, str. 15.

nak i u Palestriny [15]) i u późniejszych jeszcze kompozytorów jest kończenie kompozycji o charakterze mollowym, trójdźwiękiem wielkim. Tego rodzaju zakończenia są u Leopolity regułą (Kyrie t. 15, 31 i 42; Gloria t. 52 i 112; Credo t. 175; Sanctus t. 19, 38 i 47; Agnus t. 26). Do wyjątków należą jedynie dwa miejsca w Credo (t. 62 i 117). O ile rozpoczyna Leopolita pewien ustęp pełnym akordem, to posługuje się on tam również w przeważającej ilości wypadków trójdźwiękiem wielkim (Kyrie t. 32, Credo t. 63, Sanctus t. 29 i 39, Benedictus t. 1), choć do charakterystycznych wyjątków należy rozpoczęcie Patrem małym trójdźwiękiem i to bez kwinty a z tercją (!), czy rozpoczęciem pełnym trójdźwiękiem mollowym partji Et in Spiritum Sanctum (Credo t. 118). Współbrzmienie bez kwinty a z tercją, zachodzące w kadencjach) a również przy rozpoczęciu utworu, gdyż początek kompozycji odpowiada pod tym względem ostatniemu współbrzmieniu kadencyj a spotykane u Piotra Clereau (zm. ok. 1557) uważa P. Wagner [16]) za postęp, będący pod wpływem chansons zdobyczą muzyki francuskiej, gdyż zarówno Niederlandczycy jak Włosi decydowali się raczej na opuszczenie tercji niż kwinty. Jednakże kadencje z tercją a bez kwinty stosuje we mszach w przeważającej ilości wypadków Jakób Clement [17]), ale ten wybitny przedstawiciel szkoły niederlandzkiej spędził prawdopodobnie swe lata młodzieńcze we Francji [18]). W toku kompozycji rozpoczyna Leopolita po cezurach zarówno pełnym trójdźwiękiem (Credo t. 75) jak i małym (Gloria t. 13).

Wśród następstw zawierających jawne kwinty równoległe nie uważał Leopolita widocznie za błąd kwinty powstałe wskutek przetrzymania jednej nuty:



Sopranowe *a* w przytoczonym przykładzie, powtarzającym się w tej stereotypowej formie w ciągu całej mszy, opóźnia tylko wejście nuty *g*, zastępuje więc właściwie harmoniczną nutę *g*, któraby tworzyła z altem kwartę a z tenorem sekstę. Obok tych usprawiedliwionych kwint zachodzą jednak paralele kwintowe łagodniej wprawdzie brzmiące, bo tak zwane dziś kwinty chopinowskie (Credo t. 93, sopran i bas; Sanctus t. 39—40, tenor II i bas)

---

15) Jeppesen, Palestrinastil, str. 22.

16) Geschichte der Messe, str. 259.

17) J. Schmidt, Die Messen des Clemens non Papa, w „Zeitschrift f. Musikwissenschaft" 1926, str. 144.

18) K. Ph. Bernet-Kempers, Jacobus Clemens non Papa u. seine Motetten, str. 27.

oraz jaskrawe jawne kwinty pozbawione wspólnego dźwięku (Gloria t. 94—95, tenor II i bas; Credo t. 28—29, sopran i bas; Agnus t. 12, sopran I i tenor II). Kilka postępów z doskonałego czy niedoskonałego konsonansu na konsonans doskonały mąci czystość brzmienia, zwłaszcza gdy te następstwa zachodzą między głosami skrajnemi czterogłosu.

Z pośród dyssonansów o charakterze ornamentalnym stosowanych tak przez ostatnich Niederlandczyków jak i przez Palestrinę, pojawia się u Leopolity zwrot kręcących się nut *g-f-g-a* („dissonierende Drehnote" Jeppesena), wchodzących w zacytowanej postaci w skład budowy tematu Ia. Zjawia się on więc tam, gdzie w tej postaci występuje ten temat (Kyrie, Sanctus, Agnus). Poza tym tematem zachodzi już rzadko (Credo, Altus t. 17; Tenor I t. 150; Agnus, Bassus t. 19 i Altus t. 20). Jego przeciwieństwa, n. p. *g-a-g-f* i *e-f-e-d* i t. p. nie znajdujemy zgodnie z czystością stylu klasycznego nigdzie, mimo iż nawet u Palestriny zdarza się on wyjątkowo [19]). Stosunkowo niewiele posługuje się Leopolita t. zw. dysonansem portamentowym [20]), a we wszystkich niemal wypadkach używa go albo w postaci uznanej w stylu palestrinowskim albo w postaci będącej już archaizmem, ale znajdującej się jednak jeszcze u Palestriny w tym właśnie charakterze. Zachodzi więc dyssonans portamentowy jako ćwierćnuta (stale) w kierunku od konsonansowej nuty zamiennej na kwartę w górę, podobnie jak u Palestriny [21]) (Credo t. 54 i Sanctus t. 35). Wreszcie jako archaizm palestrinowski pojawia się dyssonans portamentowy u Leopolity w formie, jak była ulubioną około r. 1500 jako kadencja charakterystyczna przez skok kwarty w górę z wprowadzonej stopniowo dyssonansowej nuty ozdobionej [22]); osiągnięta skokiem kwarta tworzy synkopę [23]) Credo t. 27 i 102). Wprowadzenie stopniowe dyssonansu, od którego następuje odskok w górę na tercję, zauważamy w Gloria (t. 109); tego ostatniego sposobu nie używał już Palestrina [24]).

Badanie linij melodyjnych wraz z ich wzajemnym stosunkiem do siebie wykazuje, że kontrapunkt Leopolity odznacza się już dużą czystością, skoro zawiera nawet niejedną cechę stylu palestrinowskiego. Nieco mniej zbliża się jednak Leopolita do mistrza polifonji staroklasycznej pod względem kierunku pionowego, jako wyniku prowadzonych równocześnie linij melodyjnych. U Palestriny z chwilą wejścia III głosu pojawia się pełny trójdźwięk, u Leopolity nawet IV głos niezawsze przynosi go ze sobą. Prawda, że na utrudnienia pod tym względem napotykał Leopolita dzięki zbyt bliskiemu wejściu jednego głosu po drugim, ale i poza tym wypadkiem zauważamy

---

19) Jeppesen, str. 64.
20) Tenże, str. 163.
21) Tenże, str. 167.
22) Tenże, str. 180.
23) Tenże, str. 181.
24) Tenże, str. 167.

w wielogłosie Leopolity puste brzmienia. Największą stosunkowo ich ilość w pięciogłosie, nieusprawiedliwionych szczególnemi względami, wykazuje Credo (t. 16, 29, 30, 31, 53, 56, 58, 103, 104, 112, 125, 135, 136), a w sześciogłosie w Agnus (t. 21). Pozatem składa się szereg przyczyn dla których kompozytor wolał lub był zmuszony wprowadzić wielodźwięk niepełny: n. p. dla uniknięcia akordu zmniejszonego bez przewrotu woli Leopolita opuścić w nim kwintę (Gloria t. 4 i Sanctus t. 11). Zdarza się również tam wspólbrzmienie niepełne, gdzie wchodzi temat (Credo t. 162); czasem znowu, choć wyjątkowo tylko, zdarzy się niepełny trójdźwięk w kadencji przy leżących dwóch głosach (Gloria t. 51, Credo t. 173 i Agnus t. 24), wreszcie zachodzą brzmienia istotnie puste w cztero- i trójgłosie, n. p. w Gloria t. 71, Sanctus t. 27 i w takcie 43 pusty czterogłos, złożony tylko z primy, podwojonej oktawy i kwintdecymy, a mimo to brzmiący wcale efektownie, dzięki logicznemu zajściu się głosów i pewnemu napięciu dynamicznemu. Jednym z najważniejszych jednak powodów celowego widocznie wprowadzenia niepełnych cztero- czy pięciodźwięków jest chęć urozmaicenia w ten sposób zbyt często powracających tych samych kadencyj, których nie można było uniknąć, ani w żaden inny sposób urozmaicić z powodu skrępowania się tematami pieśni, kadencjonujących na tonice lub dominancie. Ciekawym przykładem takiego urozmaicenia zbyt często powracających kadencyj jest Gloria. Rozpoczyna się ono trójgłosem bez tercji, więc pierwsza kadencja doskonale jest zbudowana jako trójgłos z tercją a bez kwinty (t. 4), druga doskonała z modulacją do dominanty składa się z pełnego pięciodźwięku (t. 6), trzecia zawieszona (t. 9), czwarta doskonała kończy się czterodźwiękiem bez tercji (t. 13), dalsza jest pełnym pięciodźwiękiem w tonacji dominanty (t. 17), następna pełnym czterodźwiękiem (t. 21), jeszcze dalsza pełnym pięciodzwiękiem (t. 25) i dalej następują po sobie kolejno trój-, czteroi pięciodźwięki pełne, bez tercji lub bez kwinty (!). Podobnie zbudowane, choć nie tak regularnie przeplatane kadencje można obserwować również w Credo. W ten sposób wobec braku innych możliwości spełnia kilkodźwięk niepełny role środka urozmaicającego powtarzające się kadencje.

Z pośród kadencyj wykluczył Leopolita jedynie — rzecz charakterystyczna! — frygijską, podobnie jak zniwelował tonację frygijską pieśni IV. Przewagę ma oczywiście w toku mszy kadencja doskonała i dzięki temu jest ona tak starannie urozmaicana dopiero co omówionym sposobem. Rzadziej już zjawiają się — co zresztą samo przez się jest zrozumiałe — kadencje zawieszone (u. p. Gloria t. 8—9; Credo t. 10—11, 69—70, 106—107 i t. d.) i zwodnicze (Kyrie t. 21—22; Gloria t. 87—89; Credo t. 48—49, 54—55; Sanctus t. 24—25). Zakończenia ustępów mszalnych i poszczególnych wielkich ich części tworzy albo tylko sama kadencja doskonała (Glorja t. 111—112; Credo t. 61—62, 117; Sanctus t. 18—19 i 45—47) albo — częściej — w połączeniu z plagalną (Kyrie t. 13—15 i 39—42; Gloria t. 50—52; Credo

t. 171—175; Sanctus t. 35—38; Benedictus t. 12—16; Agnus t. 22—26), a raz tylko zwodnicza w połączeniu z plagalną (Kyrie t. 28—31). Do pewnych cech powracających stereotypowo w kadencji doskonałej należy połączenie stopnia V z I, stale w formie

V I
5 —
4 ♮

czy nieco rzadziej w formie

V I
5 ——
4 ♮ 2♮
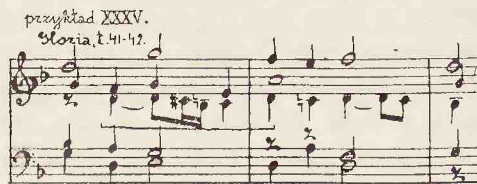
przyczem melizmat ♩♫♩ zachodzi stosunkowo rzadko w głosie górnym. Również stereotypowo pojawiającym się środkiem budowy kadencji końcowych jest stosowanie nut leżących przez przeciąg 3—4 taktów w jednym czy w dwóch głosach, na tle których rozwija się kadencja plagalna, kończąca utwór lub większe jego części. Poza temi zużytemi środkami stara się Leopolita mało o pewne ożywienie kadencyj, gdyż obok form najprostszych: I—V—I, II—V—I, IV—V—I czy IV—II—V—I wprowadza tylko takie zwroty:

IV - III - V - I, IV - V - I - V I, II - III - II - V I,
6 6 5 ♭ ♭ 5——♭ 6 6 6 5—
3 4 ♮ 4♮ 2♮ 3 5 4 4 ♮
3 3 3

lub

I - VII - I
II - V - I.

Natomiast wcale umiejętnie stara się Leopolita ukrywać powtarzające się zbyt często kadencjonowanie w następujący lub podobny sposób:



polegający na dalszem snuciu melodji w głosie górnym, gdy środkowe wraz z basem kadencjonują. Obok tego unika on w toku kompozycji zdecydowa-

nych zakończeń za pomocą sposobów powszechnie używanych, jak wejście nowego głosu z chwilą, gdy inne śpiewają akord toniczny a czasem już nawet akord dominantowy kadencji. Wreszcie charakterystyczna dla Leopolity jako twórcy mszy z tematów pieśni byłaby kadencja z V stopniem mollowym a więc unikająca nuty charakterystycznej (subsemitonium modi). Jako przykłady wykluczające wszelką dyskusję na temat możliwości czy konieczności dodania w tem miejscu znaku alteracji przytaczam tylko te kadencje, w których tercja akordu V stopnia jest podwojona, mianowicie Gloria t. 106—107, Credo t. 137—138, Sanctus t. 35—36. Oczywiście kadencje takie zachodzą jeszcze poza wymienionemi miejscami, a zarówno w wydaniu X. Surzyńskiego jak w zachowanych fragmentach rękopiśmiennych nie umieszczono tam nad systemem znaku podwyższenia. Ten sam archaizm w kadencji zachodzi w mszach jednego z najwybitniejszych ówczesnych kompozytorów, Jakóba Clementa [25]). U Leopolity uważam to za wpływ chorału. Leopolita wykonujący jako organista pseudochoralne Credo paschalne i wogóle przyzwyczajony w chorale do kadencyj bez subsemitonium modi, mógł uważać tego rodzaju archaizmy za cechę odpowiadającą więcej powadze muzyki kościelnej. Sumując wszystkie uwagi któreśmy wypowiedzieli o kadencjach, możemy stwierdzić, że mimo pewnych widocznych u Leopolity dążności do urozmaicenia kadencyj, posiada nadal swą ważność krótka ich charakterystyka, podana przez Jachimeckiego [26]): „Kadencje we mszy Leopolity nie przedstawiają żadnych niespotykanych gdzieindziej form".

Łącznie z analizą kadencyj należy jeszcze zwrócić uwagę na modulacje. Zauważyłem już że sfera modulacyjna nie mogła być zbyt odległą chociażby już ze względu na same tematy mszy. Leopolita moduluje jedynie do *d* (z małą i wielką tercją w akordzie tonicznym), do *F* i *B*, a więc do dominanty i jej paraleli durowej, oraz do paraleli durowej tonacji zasadniczej, a brak modulacji do tonacji subdominanty i do dominanty dominantowej. Leopolita wynagradza jednak ten brak częstszemi gdzieniegdzie zboczeniami do tonacji zasadniczej. Jeżeli więc Chybiński mówi [27]) o bardzo wielkiej żywości modulacyjnej, podkreślając ją jako jedną z najlepszych zalet dzieł Leopolity, to należy to, dzięki przytoczonemu i szczegółowo omówionemu przykładowi Benedictus, uważać za interesujące zboczenia od tonacji zasadniczej, bez utrwalenia się jednakże w tonacjach nowo osiągniętych. Podobne przykłady znajdujemy również w Et incarnatus est.

---

[25]) J. Schmidt, w Zeitschrift f. Musikwissenschaft, 1926, z. 3, str. 144—145.

[26]) Wpływy włoskie, str. 80.

[27]) Przegląd muzyczny, 1910, nr. 20, str. 15.

II.

KONSTRUKCJA I FORMA MSZY.

By módz dokładnie zorjentować się w dość kunsztownej budowie mszy, złożonej z tak bogatego materjału tematycznego, należy sobie przedstawić jej schemat.

K y r i e: ilość taktów wynosi 42 (15+16+11). Zbudowane jest wyłącznie z tematów I pieśni, zestawionych w następującym porządku:

1a	1b	1a	(Kyrie)
1b	1c	1b	(Christe)
1c	1d-a		(Kyrie)

Jeśli chodzi o zrozumienie w szczegółach tego suchego, choć tak wymownego schematu, to należy zaznaczyć, że Leopolita rozpoczyna mszę w tenorze II tematem naczelnym w jego melizmatycznej postaci, przeprowadza go przez wszystkie głosy, przyczem po wyczerpaniu tematu w tenorze II wprowadza w dyminucji motyw z niego zaczerpnięty (t. 1—6). Od t. 6—10 śpiewa sopran temat 1b (rozszerzony dzięki melizmatowi), a w poszczególnych głosach towarzyszą mu cząstki tematu 1a (bas t. 6—7, zakończenie tematu; t. 8 początek tematu) oraz 1f (ten. II t. 8 i 9, oraz alt t. 7—10, co można uznać za materjał tematu 1f lub za materjał pozatematyczny). W ożywionym zaś rytmicznie tenorze I (t. 7) należy uznać cząstkę tematu 1b, gdyż jest to imitacja sopranu, rozpoczynająca się od trzeciej nuty tematu 1b. Od t. 10—15 wraca w sopranie temat 1a, zaś w tenorze II pojawia się motyw z niego zaczerpnięty (t. 13—14), a w basie (t. 11) i tenorze I jedynie jego reminiscencje w postaci charakterystycznego dlań skoku kwintowego (w ten. kwartetowego), t. zn. początku tematu 1a. W Christe eleison wprowadzają głosy, zaczynając od basu, kolejno imitacyjnie temat 1b, który się pojawia w końcu w sopranie (t. 19). Ostatnia jego nuta zlewa się w jedną całość z pierwszą nutą tematu 1c (t. 22); oczywiście między tą ostatnią nutą tematu 1b, a dalszym tokiem melodji zachodzi cezura, więc martwy interwał; wiążąc tę nutę z następującym po niej materjałem melodyjnym czynimy to tylko czysto teoretycznie, by przez to łatwiej spostrzedz skąd został tu zaczerpnięty materjał kontrapunktyczny. Wyraźny bowiem temat 1c zjawia się w tym samym takcie 22 w tenorze I w postaci nietransponowanej i melizmatycznie mało zmienionej, wraz z powtórzeniem tekstu Christe eleison; jemu więc przypada oczywiście w tem miejscu rola tematu głównego. W takcie 25 wraca powtórnie w sopranie temat 1b. W III części, t. j. w II Kyrie eleison zjawia się w tenorze I temat 1c w kombinacji z odwróconym tematem 1a (bas, t. 32—36), poczem wstępuje w tymże tenorze I jako dalsza cząstka pieśni temat 1d (=1a, t. 36—42). Zaczerpnięte z niego motywy pojawiają się dwukrotnie w sopranie (t. 36—38 i 39—42), a po jednym razie w tenorze II (t. 35—38) i basie (t. 36—39).

Gloria. Analizując tę część mszy według cechy więcej zewnętrznej, jaką jest wyraźna cezura po 52 takcie, musimy ją uznać za dwuczęściową, składającą się — po usunięciu dwunastu taktów dodanych przez X. Surzyńskiego (t. 53—64) — niemal równych części, bo obejmujących 52 plus 48 taktów, przyczem podpadającym jest jedynie fakt, że nieznaczna różnica 4 taktów przypada na korzyść pierwszej części, zamiast, jak należałoby się spodziewać, na korzyść drugiej. Wglądając jednak w treść muzyczną, t. j. w materjał opracowany na początku i na końcu Gloria w stosunku do użycia i sposobu opracowania materjału zawartego między 27 i 46 taktem, zauważamy w Gloria wyraźną formę trzyczęściową da capo, gdzie w 52 taktach mieści się część I i II, a pozostałe 48 taktów jest rozszerzoną częścią III. Schemat przedstawia się następująco:

I. takt 1 — 21:	1a(1—4) + 1b(4—6) + 1c(6—9) + 1d = 1a(9—13) + 1b (13—17) + 1d(17—21) + łącznik (21—26);
II. takt 27 — 46:	sopran 3a(27—30) + 3b(31—32)[28]) + 3c(33—35) +
:	tenor II 1a(27—32) + 1b(33—35) +
:	sopran 3d + 3e(35—39) + 3a + 3b + 3c(39—46) + za-
:	tenor II 1c(36—38) + + 1d + 1e + 1f (39—46)
	kończenie wyzyskujące w sopranie 3d(46—52).
III. takt 53—100:[29])	1a(53—57) + 1b(57—64) + 1a?(64—72) + 1b(70—77)[30]) + 1c(77—79) + 1c(80—87) + 1d = 1a(87—91) + 1b(91—95) + 1c(96—100).

W I części Gloria zachodzi więc wyłącznie materjał I pieśni. W II części są zestawione ze sobą 2 pieśni (3 i 1) pozostające do siebie w stosunku pewnego konfliktu, albowiem tematy jednej starają się dojść do świadomości słuchacza ponad tematami drugiej, co w czasie odtwarzania tej mszy należy odpowiednio wydobyć i uwydatnić z pośród reszty głosów. W III części zachodzą tylko tematy pieśni I poddane swobodniejszym przekształceniom jak wyprzedzenie wejścia tematu parlandem, imitowanie wzajemne cząstek tematów w poszczególnych głosach i t. d.

Credo rozpada się na trzy, ale niejednakowo silnie oddzielone od siebie części (wybitniej uwydatniająca się cezura zachodzi jedynie przed Et incarnatus, zaś część Et in Spiritum Sanctum jest poprzedzona tylko pauzą wypełniająca pół taktu we wszystkich głosach). Na budowę Creda składa się pieśń I, IV i II. W trzydziestu trzech początkowych taktach pojawiają się tematy pieśni I najpierwej w takiem następstwie, w jakiem znajdują się pieśni (1a + 1b + 1c + 1d), poczem już tylko w postaci poszczególnych moty-

---

[28]) Temat 3b=3a (powtórzenie odcinka) został tu poddany dyminucji, wobec czego wypełnia tylko 2 takty.

[29]) W wydaniu X. Surzyńskiego od t. 65—112; takty 53—64 jako wsunięte przez X. Surzyńskiego wyłączamy z analizy.

[30]) W głosach niższych od t. 70, w sopranie od t. 73, pojawia się ten temat 1b.

wów, gdyż cały temat 1c występuje jeszcze tylko o dt. 19—25. Od t. 33—62 pojawia się kolejno trzykrotnie cała pieśń IV, umieszczona w sopranie (t. 33—43, 43—51, 51—62). W Et incarnatus wraz z Crucifixus przeprowadza kompozytor poszczególne tematy pieśni I wraz z materjałem niezależnym od tematów pieśni, o charakterze łącznikowym (1b+1c, t. 63—70, + melodja o charakterze parlandowym, t. 70—74, + 1c+1a+1b+1c, t. 75—90), a począwszy od et resurrexit wraca znowu do całej pieśni I (4 tematy, t. 90—111) wraz z materjałem obcym, wypełniającym 6 taktów (112—117). W Et in Spiritum (t. 118—175) wyzyskuje Leopolita z początku tematy 1b+1c (t. 118—124), poczem wprowadza całą pieśń II (t. 125—147), której odcinek 2e jest już jednak daleką warjacją oryginalnego odcinka pieśni, warjacją, której się raczej domyślamy jako naturalnego zakończenia pieśni (t. 144—147). Pod koniec Creda wraca (podobnie zresztą jak je rozpoczęła) cała pieśń I, więc wraz z odcinkami 1e i 1f.

Sanctus jest trzyczęściowe i rozpoczyna się tematem 1a, występującym w tej postaci, w jakiej się ukazał w Kyrie, tylko jeszcze bogaciej wyposażonym melizmatami; przechodzi on imitacyjnie przez wszystkie głosy (t. 1—7), poczem ustępuje miejsca w sopranie tematom 1b+1c+1d, zaś alt wyzyskuje motywy tematu 1b (t. 6—8) i 1c (t. 9—11), a tenor I temat 1c (t. 11—15). Druga część tego ustępu mszalnego, t. j. Pleni (t. 20—38) składa się w sopranie z tematu 1b (t. 20—25) i motywów tematu 1c (t. 25—26, 29—30, 31—32). Ostatnie zachodzą również w tenorze I (t. 25—28, 30—31), tenorze II (t. 21—27, 32—33) i basie (t. 27—28, 30—32). Hosanna (t. 39—47) składa się z tematu 1e (t. 39—49) i 1f (t. 43—47).

Benedictus jest dwuczęściowe i wyzyskuje tematy 1c (t. 1—8) i 1d (t. 8—15), umieszczając je kolejno po sobie w sopranie i cytując je również w innych głosach, jak w tenorze I (1c: t. 1—9; 1d: t. 9—15), tenorze II (od t. 12), a w basie podając temat 1d=1a w odwróceniu (t. 1—4). Hosanna zostało wzięte z Sanctus.

Agnus. Leopolita przeprowadza tu przez cztery z pośród sześciu głosów temat 1a w tej postaci, jaką on otrzymał w Kyrie i w sposób podobny do sposobu przeprowadzenia go tamże. Do niego dołączają się: w II sopranie (t. 3) cała pieśń I, a w tenorze I (t. 4) cała pieśń II, obie w nutach równej wartości wzgl. z nieznacznemi zmianami, opisanemi i wskazanemi już w analitycznej części niniejszej pracy. W toku Agnus wyzyskują poszczególne głosy temat 1a (sopran I: t. 5—7; tenor II i bas: t. 5—9), temat 1b (tenor II, t. 9—13), temat 1c (tenor II, t. 13—16) i temat 1e (bas, t. 14—16).

Częściowo już z analizy, w szczególności zaś ze schematu konstrukcji Missae Paschalis przekonujemy się, że jest to msza oparta jeszcze o *śpiew stały*, przewijający się nieprzerwanie w tym charakterze przez wszystkie ustępy mszalne w jednym głosie, i to w sopranie. Dzięki ostatniemu szczegółowi nie mogło być mowy o śpiewie stałym w nutach równej wartości, lecz jedynie

o śpiewie stałym rytmicznie całkowicie albo niemal równie ożywionym jak głosy towarzyszące. Istotnie poszczególne cząstki tego śpiewu stałego są nieraz przekształcone na samodzielne tematy; z pośród nich posiada przedewszystkiem temat 1a cechy tematów znanych z kompozycyj przeimitowanych. Mimo to jest jednak dzieło Leopolity jeszcze wyraźnym typem mszy zwanej przez P. Wagnera: *missa cum cantu firmo* („Cantus-firmus-Messe“) [31]). Ilość tematów zużytych do budowy mszy tego typu, jest ze względu na typ mszy rzeczą obojętną, o ile tylko w całej mszy zachodzi stale w jednym głosie temat czy tematy będące kośćcem tej formy. Stosowanie jednego tylko tematu w tym typie mszalnym było nawet rzeczą rzadką, gdyż jednemu, naczelnemu tematowi przewijającemu się przez całą mszę dodawano conajmniej drugi temat, chociażby dopiero w Agnus, a bardzo często wplatano w Credo cytaty z chorału (Jan Mouton, zm. 1522 [32]); Palestrina, Missa de B. Virgine, gdzie alt śpiewa choralne Credo przez tę całą część mszalną). Pozatem istniały msze (należące do tego typu) oparte na trzech, czterech i wielu tematach, o których wspominałem już w analitycznej części tej pracy. Interesującym we mszy Leopolity jest jedynie konflikt dwóch tematów w Gloria (t. 27—46). Nie odpowiada msza tem samem warunkom typu zwanego przez A. Orela „Discantus-Tenor-Messe“ [33]), gdyż istota tego typu — nie zbadanego zresztą jeszcze dostatecznie — polega na użyciu we mszy jako tematu: pieśni wraz z jej tenorem, jaki ta pieśń już posiada w poprzedniem opracowaniu wielogłosowem. Tu zaś zauważamy konflikt sopranu z tenorem, dzięki któremu obydwa głosy starają się swą pieśń uwydatnić, co wskazuje w tem miejscu na równoznaczną rolę obu głosów. Miejsce to jest zresztą (obok Agnus, opracowanego jednak przy pomocy znacznie starszej techniki dwóch cantus firmi w nutach równej wartości) epizodycznym wypadkiem, który nie może wpływać na przynależność tej mszy do jakiejś odrębnej grupy w typie mszy opartych o cantus firmus. W każdym razie już ze względu na te interesujące epizody zasługuje dzieło Leopolity na uwagę w historji mszy. Wagner pominął ją niestety zupełnie, mimo, że była mu dostępna dzięki Monumentom X. Surzyńskiego i mimo, że X. Mitterer zwracał uwagę na to, iż „zawiera ona bardzo wiele ciekawych szczegółów pod względem techniki kompozytorskiej“ [34]).

Omawiając formę takiej mszy, która *powstała prawdopodobnie albo z końcem trzeciej ćwierci lub na przełomie między trzecią a czwartą ćwiercią XVI wieku,* nie można przed czytelnikiem pominąć zupełnem milczeniem stanowiska swego wobec typu mszalnego podówczas najpopularniejszego,

---

[31]) Geschichte der Messe, str. 72.

[32]) Tamże, str. 183.

[33]) Die mehrstimmige geistliche Musik, w „Handbuch der Musikgeschichte“ G. Adlera, str. 260 i 263.

[34]) „Muzyka kościelna“, r. X, 1890, nr. 11, str. 87.

t. j. mszy-parodji, chociażby się zgóry przyjmowało, że msza Leopolity do tego typu nie należy. Tego rodzaju dziełami są bowiem w przeważającej części msze najwybitniejszych kompozytorów z czasów Leopolity, bo wszystkie msze Jakóba Clementa [35]) (non Papy), msze szeregu kompozytorów francuskich znanych wówczas w Krakowie, znaczna następnie większość mszy Orlanda di Lasso i wreszcie niemal trzecia część tak bogatej twórczości mszalnej Palestriny. Przyszłe prace wykażą z pewnością, iż jeszcze więcej mszy należy do tego typu (np. twórczość mszalna Gomberta nie jest dotychczas zbadana), gdyż, jak zauważa A. Orel, msze-parodje można rozpoznać tylko drogą analizy wewnętrznej struktury każdej mszy z osobna, a znalezienie kompozycji, która takiej mszy służyła za model, jest najczęściej zależne od czystego przypadku [36]). Przeciw temu, by Leopolicie mógł służyć taki wielogłosowy model, zdaje się najsilniej przemawiać struktura Creda. Modele bowiem, w wypadku gdyby dzieło Leopolity było mszą-parodją, mogłoby być tylko wielogłosowe własne czy obce opracowanie pieśni I, a msza byłaby wówczas parodją pieśni „Chrystus Pan zmartwychwstał". Jakkolwiek w wielkich ustępach mszalnych (Gloria i Credo) oddalał się kompozytor nieraz znacznie od modelu, czy mógł go nawet porzucać na krótszy dystans a wprowadzać tematy z własnej inwencji, jednakże nie odbiegając charakterem od całości, to jednak takt 33—62 Creda Leopolity oraz takt 126—147 tamże trzeba uważać nietylko za całkowite porzucenie modelu (i to w pierwszym wypadku na 30, a w drugim na 22 takty), ale za posługiwanie się nowemi modelami, nie wyzyskanemi już w tym charakterze w żadnem innem miejscu. Tego rodzaju praca, polegająca na mechanicznem łączeniu wielogłosowych pieśni, musiałaby pociągnąć za sobą pewne nierówności w stylu nawet w tym wypadku, gdyby wielogłosowe opracowania pieśni pochodziły od Leopolity. Tymczasem całe Credo jest pod względem stylu jednolite, a wejście pieśni II (t. 126) poprzedzone już w t. 124 i 125 motywami z niej zaczerpniętemi dokonuje się tak naturalnie i gładko, że nawet w wypadku gdyby kompozytor miał przed sobą wielogłosowy model, musiałby był od wielogłosowego jego opracowania odstąpić, by tak płynnie tę pieśń wprowadzić. Pozatem przypuszczenie, iż Leopolita mógł się posługiwać kilku modelami, których jednak nie wyzyskał w dalszym toku mszy, uważam za nieprawdopodobne u kompozytora tej miary, za jakiego uważała Leopolitę najbliższa potomność.

Obok interesującej budowy mszy jako całości zasługuje na uwagę jeszcze poczucie u Leopolity spoistości jej poszczególnych cząstek. Na spoistość tę wpływa stałe użycie w skrajnych częściach wielkich ustępów mszalnych całej pieśni pierwszej (Gloria, t. 1—13 i 99—112 według wydania X. Surzyńskiego;

---

[35]) J. Schmidt, Die Messen des Clemens non Papa, w „Zeitschrift f. Musikwissenschaft", Lipsk 1926, r. IX, z. 3, str. 138.

[36]) Orel, Die mehrstimm. geistl. Musik, w „Handbuch" Adlera, str. 288.

Credo, t. 1—15 i 149—175); w ustępach mniejszych przyczynia się do zaznaczenia tego, że należą one do cyklicznej całości, temat 1a, stanowiący niejako temat czołowy mszy (Kyrie, Sanctus, Agnus). W mniejszym natomiast stopniu odczuwał Leopolita potrzebę symetrji między poszczególnemi cząstkami ustępów mszalnych. Przy zastosowaniu dwóch tematów w całym ustępie mszalnym są czasem te tematy tak skonstruowane, że każdy z nich zajmuje równą ilość taktów, np. Benedictus: temat 1c od t. 1—7½ i 1d od t. 7½ do 15, więc całość sprawia wrażenie poprzednika i następnika. Stosunek ten zmienia się jednak, gdy jeden temat w postaci nadającej się do imitacji zostaje przeprowadzony przez wszystkie głosy, a po nim temat drugi otrzymuje już dominujące stanowisko tylko w sopranie. Jeżeli dalsza cząstka danego ustępu mszalnego jest podobnie opracowana, to między niemi zachodzi symetrja rozmiarów. Tem tłumaczy się proporcjonalność Kyrie z Christe (taktów 15—16) a dysproporcja z drugiem Kyrie (9 taktów), w którem kompozytor pominął sposób imitacyjnego wprowadzenia głosów, za co, rezygnując z symetrji, zyskał zmianę w opracowaniu. Sanctus stanowi ze względu na rozmiary swych części odpowiednik do Kyrie; dwie pierwsze części są równe (t. 19+19), a w stosunku do trzeciej, t. j. do Hosanna, pozostają w jaskrawej dysproporcji (t. 9). Jedyne Agnus, jakie Leopolita napisał, jest ustępem jednolitym. Wprawdzie w wydaniu X. Surzyńskiego znajduje się II Agnus, będące dosłownem powtórzeniem Et incarnatus est, które X. Surzyński wyspartował oczywiście wiernie z posiadanego rękopisu, gdyż w przeciwnym razie byłby zaznaczył osobiste uzupełnienie, tak jak to uczynił przy Qui tollis [37]); jednak mimo obecności drugiego Agnus w rękopisie, którym posługiwał się X. Surzyński, uważam to Agnus za późniejszy dodatek kopisty, wprowadzony dla celów praktycznego dostosowania do liturgji, a to z następujących powodów:

1. W całej mszy nie zastosował Leopolita ani razu podobnego sposobu opracowania, polegającego na dosłownem powtórzeniu muzyki z poprzednio opracowanego już tekstu, choć było to praktykowane w szkołach niederlandzkich (np. śpiewano Benedictus super Crucifixus [38]); Agnus primum, secundum et tertium super primo, secundo et tertio Kyrie) [39]). Agnus drugie byłoby więc we mszy pierwszym i jedynym wyjątkiem, obcym w dodatku technice tej mszy Leopolity.

2. Omówione fragmenty kopji mszy różnią się tak między sobą, jak i z rękopisem znanym X. Surzyńskiemu. Rękopis Cantus nie posiada drugiego Agnus, ani tekstu dona nobis pacem, który czasem kopiści dodawali, nawet w wypadku, gdy kompozytor napisał jedno tylko Agnus, natomiast rękopis ten posiada wyraźny znak skopjowania całej mszy, mianowicie zakończenie

---

37) Monumenta III, str. IV.

38) Ambros, Gesch. der Musik, III, str. 41 i 184.

39) Wagner, Gesch. der Messe, str. 209.

słowne: „A.M.D.G. i t. d.“ (Ad maiorem Dei gloriam). Basso ripieno ma drugie Agnus, identyczne z Et incarnatus, ale rozszerzone jeszcze o pięć taktów. Znamy tego rodzaju samowolne uzupełniania kompozycyj osobistemi dodatkami kopistów z XVII wieku, niezawsze nawet umiejących się utrzymać w stylu oryginału. W ten sposób uzupełnił np. nieznany kopista motet Pękiela „Sub Tuum praesidium“ własną kompozycją wyrazów „Domina, Domina, Domina nostra i t. d.“. I tu więc wobec braku drugiego Agnus w rękopisie Cantus, a wobec faktu, że w rękopisie znanym X. Surzyńskiemu i w rękopisie Basso ripieno jest ono powtórzeniem Et incarnatus, przyczem Basso ripieno różni się od rkp. znanego X. Surzyńskiemu dodatkiem pięciotaktowym — otóż już z powyższych powodów należy to uznać za pracę kopisty a **n i e** kompozytora.

3. Wreszcie nie stoi na przeszkodzie zarzut nieliturgiczności mszy o jednem Agnus, gdyż praktyka komponowania w XVI wieku jednego tylko Agnus była tak powszechna, że nie przesądzając wyników przyszłych badań, można już dziś przypuszczać, iż liczba mszy o jednem Agnus dorównuje liczbie mszy o dwóch lub trzech Agnus. Dopiero wykonawcy, zwłaszcza po soborze trydenckim, nie chcący trzykrotnie śpiewać tego samego Agnus, a nie mogąc ze względów stylistycznych usunąć chorału, radzą sobie w ten sposób, że śpiewają II Agnus super Et incarnatus, czy pod inną nadającą się cząstką mszy, poczem powtarzają Agnus I. Ten sposób zastosowano również do jednoczęściowego sześciogłosowego Agnus Leopolity.

Ze względu na ogólne rozmiary uznamy dzieło Leopolity za mszę średnich rozmiarów, mimo, że X. Surzyński uważał ją za mszę wielką (Kyrie 42 taktów; Gloria 100 taktów, u X. Surzyńskiego 112; Credo 175 t.; Sanctus 47 t., Benedictus łącznie z powtórzeniem Hosanna 24 t.; Agnus 26 t.). Rozmiary współczesnych wielkich mszy wahają się w Kyrie od 60—70 t., w Gloria około 140 t., w Credo do 200 a nawet ponad 200 taktów. Równocześnie zaś pisano we Francji msze o małych, minimalnych nawet rozmiarach. Leopolita zajmuje pod względem stanowisko pośrednie.

III.

UWAGI HISTORYCZNO-STYLISTYCZNE.

Jeżeli już forma mszy Leopolity zawiera wiele szczegółów interesujących, bo msza nie jest wcale tak schematyczna, by można ją było bez wszelkich objaśnień podsunąć pod jedną ze znanych ówczesnych form mszalnych, to daleko trudniej jeszcze określić sferę wpływów działających na Leopolitę oraz osobisty styl tego mistrza. Czas studjów Leopolity przypadał na ostatnie

lata wyłącznego panowania epoki niederlandzkiej i wyodrębniających się od Niederlandczyków pod wieloma względami Francuzów, t. j. około czy po r. 1550, kiedy u szczytu sławy stał Mikołaj Gombert (zm. po r. 1552), a poczęła wzrastać właśnie z chwilą śmierci tego kompozytora sława Jakóba Clementa („Clemens non Papa“, zm. 1555 lub 1556), dzieła zaś Leopolity powstawały już wyłącznie w czasie, który zwiemy epoką Palestriny, t. j. od r. 1560 [1]). To też dotychczasowi nowsi poważni badacze Leopolity, Chybiński i Jachimecki, starali się jedynie ze zrozumiałą powściągliwością wskazać na wpływy, którym Leopolita mógł podlegać. Jachimecki dopatruje się wpływów późniejszych niż styl Gomberta, co szczególnie podkreśla [2]), a więc Jakóba Clementa lub Chrystjana Hollandra (zm. ok. 1570) [3]), stanowczo zaś przeczy istnieniu w dziełach Leopolity „tych znamion, które stanowią zasadnicze cechy oryginalnego stylu włoskiego“, twierdząc, że w stylu Jana Richaforta (zm. ok. 1550), Gomberta i Clementa — „w tej metodzie komponowania i technice mieści się styl, metoda kompozytorska Leopolity b e z r e s z t y“ [4]). Chybiński obok silniej od Jachimeckiego podkreślonych wpływów Gomberta [5]), a oczywiście także Clementa, dopatruje się u Leopolity wpływów czy to Goudimela (zm. 1572) czy Orlanda di Lasso, a poza niederlandczykami stwierdza wpływy francuskie oraz włoskich poprzedników Palestriny, a może już nawet samego Palestriny [6]).

Nie znając niestety nawet w przybliżeniu ściślejszej daty powstania mszy Leopolity, nie możemy zająć stanowiska wobec powyżej wypowiedzianych hipotez, odnoszących się do tego, którego z wymienionych przedstawicieli ostatniej szkoły niederlandzkiej czy niederlandzko-francuskich, czy może nawet już Palestrinę mógł Leopolita znać. Nie ulega wątpliwości, że mogli mu być dostępni Richafort, Gombert i Crecquillon oraz grupa kompozytorów francuskich łącznie z Goudimelem [7]) (msze z r. 1558). Pierwsze znowu motety Clementa wyszły w r. 1546, zaś msze począwszy od r. 1556 aż po 1563, a więc może już w latach, gdy Leopolita rozpoczął swą twórczość. Trudniej nieco przypuścić u Leopolity znajomość Ch. Hollandra, gdyż zbiór jego motetów opublikowano dopiero w r. 1570, już po śmierci Hollandra, jednakże motety jego pojawiały się w wydaniach zbiorowych (antologjach) XVI wieku. Pierwsza księga mszy Palestriny wyszła w r. 1554, druga dopiero w r. 1567, natomiast Orlando di Lasso wystąpił z motetami dopiero w r. 1573, a z mszami w r. 1574, poczem w r. 1577; znacznie wcześniej, bo w r. 1555

---

[1]) Riemann, Handbuch der Musikgeschichte, II/1, str. 319.

[2]) Wpływy włoskie, str. 56.

[3]) W każdym razie nie Holländra.

[4]) Tamże, str. 84.

[5]) Stosunek muzyki polskiej do zachodniej, str. 40.

[6]) Riemann-Festschrift, str. 347.

[7]) Chybiński, Stosunki muzyczne Polski z Francją w XVI wieku, str. 7.

pojawiły się jedynie madrygały. To też nie kusząc się o poparcie tej czy innej hipotezy, o ile chodzi o znajomość Hollandra, Palestriny czy Orlanda di Lasso u Leopolity, zestawimy raczej sumarycznie większą ilość dostrzeżonych ważniejszych cech stylistycznych mszy Leopolity (pomijając narazie cechy epizodycznie tylko zjawiające się w dziele) i zaznaczymy przynależność każdej z tych cech do odpowiedniej szkoły, a w ten sposób wyłoni się nam prawdopodobnie wyrazisty obraz Leopolity.

Do zasadniczych cech mszy Leopolity należy:

1. Wielość tematów — cecha wspólna wszystkim szkołom niederlandzkim, a w innych szkołach stanowiąca *wpływ niederlandzki* [8]).

2. Śpiew stały w nutach równej wartości jako zjawisko epizodyczne w Agnus, łącznie ze wzrostem liczby głosów o jeden więcej, niż ich zawierały ustępy poprzednie — *niederlandyzm,* wspólny w XVI wieku również *innym szkołom* (czasem w miejsce cantus firmus zachodzi wprowadzenie kanonu).

3. Jednolity takt w całej mszy — cecha mszy *niederlandzkich* z połowy XVI wieku.

4. Pełny pięcio(wielo)-głos — *Gombert, Crecquillon.*

5. Kadencje bez subsemitonium modi — *archaizm,* charakterystyczny jednak dla *Clementa,* podobnie jak kadencja frygijska, nie zachodząca u Leopolity.

6. Wykluczenie kanonów i „sztuk" kontrapunktycznych — *Gombert, Clement, Crecquillon.*

7. Polifonja absolutna, nie zwracająca uwagi na możność prawidłowego podstawiania tekstu — *Gombert.*

8. Wielka staranność pod tym względem w głosie górnym — *Clement.*

9. Ilustracja muzyczna wyrazów „descendit", „coelum" i t. p., zjawisko wspólne *wszystkim* szkołom XVI wieku, stąd charakterystyczną cechą kompozytora może być albo brak tego zjawiska albo jakiś odrębny sposób stosowania tej ilustracji.

10. Ograniczenia ruchu w alcie, zrównanie altu z innemi głosami, które — jak np. tenory — są nawet u Leopolity ruchliwsze od altu — *zjawisko późniejszego pochodzenia, niż twórczość Gomberta i Clementa.*

---

8) Przypuszczenie Chybińskiego, jakoby Leopolita mógł zawdzięczać motetowi Gomberta „Diversi diversa orant" pomysł użycia czterech tematów do mszy, upada wobec tego, że motet ten składa się nie z czterech lecz z sześciu tematów, co w tej chwili pewnie pierwszy stwierdzam, zawdzięczając poznanie tego motetu prof. Chybińskiemu. Niedokładną, opartą na Janie Ch. Rossim (Organo de cantori, z r. 1618) informację Ambrosa (Gesch. der Musik, II, 392) powtórzyli wszyscy cytujący za nim ten motet, a wśród nich nie zanalizował go również H. Leichtentritt (Gesch. der Motette, 71), mimo, iż napisał pracę poświęconą motetowi. Otóż do czterech cytowanych stale za Ambrosem tematów, t. j. Salve Regina, Ave Regina, Alma Redemptoris oraz Inviolata dołącza się, po wyczerpaniu w alcie melodji Ave Regina, chorał Beata Mater et innupta Virgo, a w basie w podobnym wypadku Ave Maria, oba ze swemi chorałowemi melodjami.

11. Ograniczenie rozmiarów melizmatów — *zjawisko późniejszego pochodzenia niż twórczość Gomberta i Clementa, wzgl. cecha francuska, nie będąca koniecznie cechą palestrinowską,* gdyż u Palestriny rozpiętość melizmatu dochodzi do granic możliwości (4 i pół taktu).

12. Nieprawidłowy akcent słowa zwłaszcza przy sylabicznej melodji — *cecha francuska.*

13. Melodja o charakterze parlanda — *cecha wówczas francuska.*

14. Jednorazowe opracowanie „Hosanna" — *cecha niederlandzka i francuska.*

15. Ściśle oznaczony kierunek skoku w figurze złożonej z czterech ćwiartek, wzgl. skok z ćwiartek akcentowanych i nieakcentowanych — *cecha czystego stylu staroklasycznego.*

16. Budowa cambiaty u Leopolity według *cech czystego stylu staroklasycznego, nie przestrzeganego jeszcze ściśle przez Clementa.*

17. Dyssonans portamentowy *w formie poprawnej dla stylu klasycznego lub dozwolonej w nim jako archaizm.*

18. Równoczesne brzmienie nuty przetrzymanej wraz z wprowadzoną już w innym głosie tą nutą, na którą się przetrzymana rozwiąże: $\begin{matrix}5\\4\\3\end{matrix}$ — *cecha wspólna* Leopolicie *z Clementem.*

Z tego zestawienia szeregu cech *ważniejszych* — ważniejszych w tem znaczeniu, iż pojawiających się *nie wyjątkowo,* lecz *zachodzących stale* w toku mszy — możemy już z pewną dokładnością zdać sobie sprawę zarówno ze stylu Leopolity (jednakże tylko w odniesieniu do *tej mszy)* jak i ze stanowiska Leopolity w naszej i powszechnej muzyce. Liczba zasadniczych *cech niederlandzkich* (n-ry 1, 3, 4, 6, 7, 8, 18) jest dość znaczna, tak, że dzięki nim uznawaliśmy stale Leopolitę za przedstawiciela szkoły niederlandzkiej w Polsce. Cechy wyliczone pod n-rem 10 i 11, nie mówiąc już o cechach podanych pod n-rami 15—17, sprawiają jednak to, że *Leopolita jest w Polsce przedstawicielem współczesnej sobie na Zachodzie szkoły niederlandzkiej,* że jest kompozytorem, który przez swą twórczość odsunął się przecież naprzód o jedno pokolenie — to, do którego należał — od starszego od siebie Gomberta i Clementa. Poza bowiem zbyt małą troskliwością o poprawny podkład tekstu pod polifonję, co go łączy z Gombertem i poza niektóremi usterkami deklamacji, wspólnemi mu z *kompozytorami francuskimi,* wszystkie inne cechy stylistyczne Leopolity są już albo cechami wyjaśnionego, czystego stylu staroklasycznego (cechy nr. 10, 15, 16, 17) albo archaizmami w tym stylu tolerowanemi. Jeżeli się powstrzymuję od wypowiedzenia zdecydowanego twierdzenia, iż u Leopolity zachodzą wprost *cechy włoskie* (palestrinowskie), to czynię to jedynie dlatego, że niema dotąd pewności, czy cechy te, zauważone u Leopolity, są zdobyczą wyłą-

cznie Palestriny, czy też raczej wynikiem współpracy żyjących równocześnie kompozytorów niederlandzkich, francuskich, hiszpańskich i północno-włoskich, a w której to pracy do genjalnych wyżyn doszedł Palestrina. Nie da się więc utrzymać twierdzenie, iż „w metodzie komponowania Richaforta, Gomberta i Clementa mieści się styl, metoda i technika kompozytorska Leopolity bez reszty". Styl Leopolity jest już pod niejednym świeższy od stylu Niederlandczyków z okresu po Jossom (Josquinie) Després a przed Orlandem di Lasso, a pod innemi względami zbliża się swą czystością do palestrinowskiego. Francuskie wpływy zaważyły tylko lekko na stylu Leopolity, a i te które są, pochodzą od poważniejszych (w muzyce kościelnej) kompozytorów francuskich, t. j. tych, którzy sami w dużej mierze byli czystymi „niederlandczykami". Mimo naogół czystego już kontrapunktu brzmi jednak oczywiście msza Leopolity miejscami *nieco archaiczniej niż typowe msze palestrinowskie,* w czem niema zresztą nic dziwnego. Wszak (pomijając nawet mniejszą u Leopolity zrozumiałość tekstu i prawidłowość akcentowania) są tu jeszcze zwroty stanowiące w stylu palestrinowskim tolerowane archaizmy, a nawet zjawiają się tu i ówdzie niepalestrinowskie, ostrzejsze współbrzmienia z czasów Clementa. Wszak ponadto nie był Leopolita tak genjalnie uzdolniony, by, dbając o czystość linij melodyjnych, mógł równocześnie uzyskać zawsze pełne, konsonansowe współbrzmienia. Ma nawet Leopolita swe słabsze strony w postaci wspomnianych pustych jeszcze współbrzmień z chwilą wejścia trzeciego głosu i kadencjonowania w toku kompozycji. Ma pozatem pewne swoiste cechy, jak sposób dyminuowania. Mimo stron słabszych, czy nie dorównujących dwom współczesnym sobie genjuszom, t. j. z jednej strony Palestrinie, z drugiej Orlandowi di Lasso (ale w dziedzinie motetowej), ogólne wrażenie brzmienia tej mszy jest bardzo dodatnie, niekiedy nawet porywające.

Jakkolwiek uwagi stanowiące treść niniejszej pracy odnoszą się tylko do jednej kompozycji Leopolity, i to mszy, to jednak — mniemam — są one w możności rzucić pewne światło na jego twórczość i jej styl, zanim poszukiwaniom naukowym uda się odnaleźć inne dzieła naszego mistrza, i to dzieła w postaci oryginalnej, jaka wyszła z pod ręki samego twórcy.

Literatura przedmiotu (z pominięciem prac cytowanych we wstępie jako literatura specjalna). — 1. Ambros-Kade: Geschichte der Musik, t. II i III, Lipsk 1891 i 1893. — 2. W. Bäumker: Das katolische Kirchenlied in seinen Singweisen, tom I, Fryburg br., 1886. — 3. H. Bellermann: Der Contrapunkt, wyd. IV, Berlin, 1901, druk 1922. — 4. A. Chybiński: Materjały do dziejów król. kapeli rorantystów na Wawelu, cz. I, Kraków 1910. — 5. Tenże: Nowe materjały do dziejów król. kapeli rorant. na Wawelu (III), Lwów 1925. — 6. Tenże: Wydawnictwa niemieckie, w „Kwartalniku muzycznym", Warszawa 1911, r. I z. I. — 7. Tenże: Z dziejów muzyki polskiej do roku 1800, w „Muzyce polskiej", monogr. zbior. pod red. M. Glińskiego, Warszawa 1927. — 8. J. Cichocki: Śpiewy kościelne na kilka głosów dawnych kompozytorów polskich, z. II, Warszawa 1839. — 9. Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich, XI/1, XIX/1, XXXI, Wiedeń 1904, 1912 i 1924. — 10. K. G. Fellerer: Die

Deklamationsrhythmik des 16. Jahrhunderts, Düsseldorf 1928. — 11. P. Griesbacher: Kirchenmusikalische Stilistik und Formenlehre, t. II, Polyphonie, Ratysbona 1912. — 12. J. C. Hauff: Die Theorie der Setzkunst, t. II, Frankfurt n. M. 1868. — 13. K. Jeppesen: Der Palestrinastil und die Dissonanz, Lipsk 1925. 14. K. Ph. Bernet-Kempers: Jacobus Clemens non Papa und seine Motetten, Augsburg 1928. — 15. A. F. H. Kretzschmar: Führer durch den Konzertsaal, t. II, wyd. 3, Lipsk 1905. — 16. H. Leichtentritt: Geschichte der Motette, Lipsk 1908. — 17. A. Orel: Die mehrstimmige geistliche (katholische) Musik von 1430—1600, w „Handbuch der Musikgeschichte" G. Adlera, Frankfurt n. M. 1924. — 18. J. Quadflieg: Über Textunterlage und Textbehandlung in kirchlichen Vokalwerken, w „Kirchenmusikalisches Jahrbuch", Ratysbona 1903. — 19. H. Riemann: Handbuch der Musikgeschichte, II/1, wyd. 2., Lipsk 1920. — 20. Tenże: Musiklexikon wyd. 11, Lipsk 1927—1929. — 21. J. Schmidt: Die Messen des Clemens non Papa, w „Zeitschrift für Musikwissenschaft", r. IX, Lipsk 1926. — 22. A. Smijers: Karl Luython als Motettenkomponist, Amsterdam 1923. — 23. L. Torchi: L'arte musicale in Italia, t. I, Medjolan 1897. — 24. P. Wagner: Geschichte der Messe, t. I, Lipsk 1913. — 25. Tenże: Einführung in die Gregorianischen Melodien. t. I, wyd. 3, Lipsk 1910. — 26. K. Weinmann: Das Konzil von Trient und die Kirchenmusik, Lipsk 1919.



SZEŚĆ LISTÓW LUTNISTY BEKWARKA

Wydał

Dr. Henryk Opieński (Morges)

Kiedy lat temu przeszło 20 rozpocząłem zbieranie materjałów do pracy doktorskiej o lutniście Walentynie Bakfarku, otrzymałem od p. Zenona Przesmyckiego (Miriama) wskazówkę, że w archiwum królewieckiem znajdują się listy owego lutnisty, który jak wiadomo 18 lat spędził w Polsce. Kopję tych listów sporządziłem osobiście w Królewcu w r. 1907, a prócz tego postarałem się o ich odpis kolacjonowany przez zastępcę archiwarjusza p. Kargego. Praca doktorska przyjętą została przez fakultet filozoficzny uniwersytetu lipskiego (ref.: ś. p. prof. dr. Hugo Riemann) w r. 1913, wydrukowaniu jej stanęła na przeszkodzie wojna, tak, że dotąd spoczywa w rękopisie.

Wspomniane listy w liczbie 6, pisane do księcia pruskiego Albrechta (sygn.: VI 13. 19), zachowane doskonale, pisane są na papierze formatu t. zw. „kupieckiego" i noszą ślady lakowych blado-niebieskich pieczątek z herbem Bekwarka (2 kozły). Wiadomości zawarte w tych listach, przez nikogo — o ile mi wiadomo — nie wydanych, nie przynoszą wprawdzie żadnych nadzwyczajnych rewelacyj, zawierają jednak nieznane wskazówki tyczące pewnych dat z życia lutnisty i prostują kilka mylnych przypuszczeń dotychczasowych biografów. Dają nam obraz stosunku, jaki łączył Bekwarka, siedmiogrodzkiego Sasa i jego polskie otoczenie, z księciem pruskim. W tej obyczajowej stronie, ilustrującej przytem dobitnie charakter lutnisty, leży ich największy interes.

Podajemy je w oryginale (z zachowaniem pisowni) i polskim przekładzie.

1.

Dat. Danzig 25 Januar *1552*. — Adres: Dem Durchleuchtigisten hochgebornen Fürsten und Herrn, Herrn Albrecht, Markgrawen zu Brandenburg, zu Preussen, zu Stetinn, Pommern etc., Herzog, Burggraff zu Nürnberg und Fürst zu rugen, meinem genedigisten Herrn. — Durcheÿchtigister Allergenedigster Herr und Fürst. Wie dass ich mith statz vom Hertzen maines gruntz beflaiss von wegen der Allergenedigisten Wolthatt, die E. f. G. mir armen gesellen bewaisett hatt etc., ist main demuttigis bitten an mainen Herrn Wirtt, mit Namen Simon Laiss gewesen, die Newe Zeitung, weliche jm von Augspurg geschriben ist worden, abzuschraiben, weliche Newe Zaittung E. fl. G. auf dem andern platt wirtt finden etc. Erhalt E. fl. G. Gott durch saine Barmhertzikhaitt mit sambtt Allergenedigsten frawen unnd Eure fl. G. thochter jn gesundt und wolfartt Amen. Geben zu Dantzken am 25. Ja-

nuari Anno 1552. E. F. G. untcrthaniger gehorsamer Diener Valentius B a k f a r k, Poln: Kö: Mte: Musicus. —

Ten pierwszy list do ks. Albrechta pisany jest w Gdańsku pod datą 25 stycznia 1552 r. bezpośrednio po powrocie z przypuszczalnej podróży lutnisty do Lyonu i Augsburga. Nie podajemy jego przekładu polskiego, ponieważ zawiera tylko zawiadomienie, iż Bakfark dołącza dla księcia pisaną augsburską gazetę z wiadomościami o wojnie między wojskami papieskiemi i francuskiemi i inne wiadomości polityczne. Nie podajemy również treści gazety, jako obojętnej dla naszego tematu. Ważniejszy jest jedynie dopisek końcowy, jako charakterystyczny dla stosunku Bakfarka do księcia pruskiego: „Jetzo schraibent diesen Brieff, ist mainem herrn Wiert ain aillend Newe Zaittung kummen, dass der Hertzog Hainrich von Mekelenborch soll gestorben sain, aber das sider die New Zaittung so aillend ist geschehen, spricht main h. wirtt nit fur gewiss, aber wen dass ers durch ain andern schraiben aigentlich erfaren wirtt, soll es fur E. Fl. G. nit verborgen sain, und er hatt mich gebetten, ich soll E. Fl. G. sein untterthanig gehorsam dienst durch die feder anbietten“.

Źródła politycznych wiadomości podane Albercht owi przez lutnistę mają wyraźne zabarwienie antycesarskie. Czy takie samo przekonanie polityczne żywił w sercu nadworny lutnista króla polskiego, niewiadomo. W każdym razie musiał je zmienić w kilka lat później, gdy dostał się na dwór wiedeński. — Oprócz tego pierwszego politycznego listu następne są poświęcone wyłącznie sprawom osobistym, a wskazują na to, że tak zwany „Węgrzynek“ (jak nazywano Bekwarka z racji pochodzenia z Siedmiogrodu) daleko bliżej czuł się osoby księcia Albrechta, niż swego Miłościwego Pana Króla Polskiego, do którego u królewskiego władcy często protekcji szukał. Krew niemiecka odczuwała tu swego właściwego protektora, który zresztą i Polakami się chętnie opiekował, będąc kuzynem, a właściwie wujem królewskim i pierwszym Polski senatorem. Toteż list ten i następne prostują do pewnego stopnia przypuszczenia polskich pisarzy (Świeżawski i Poliński w „Echu muzycznem“ z r. 1887), jakoby stosunek Bekwarka do króla Zygmunta Augusta był już w latach tych tak p o u f n e j natury, jak to oni sobie wyobrażali. Następny list pisany jest w dwa lata później po powrocie lutnisty z dłuższej podróży do Francji i Włoszech.

2.

Adres: Dem Durchleuchtigisten und Hochgebornen Fursten und Herrn, Herrn Albrechten dem Eltern, Marggraffen zu Brandenburg in preussen, zu Stettin, Pomern, der Cassuben und Wenden Hertzogen, Burggraffen zu Nuremberg und fursten zu Rugenn etc., Mainem genedigsten Herrn. — Durchleuchtigister hochgeborner Allergenedigster Fürst. Nach unthertanigklicher aller klainistes Dienst opfern, bitt Ich Gott den herrn zu langer

Zaitt mit sambt der Fürstlichen Genadin und Jrer Fürstlichen genedigen frewlin umb langen gesundt unnd wollwartt etc. Ich will E. F. G. demutigklich gesupliciert haben, mich nit zu verdenkhen, dass ich in so langer Zaitt, fur E. F. G. Genedigklich furbitt zu Mainem allergenedigsten herrn konigklicher Maiestett nit gedanckt hab. Ich wolt gerne soliche Wolltatt E. F. G. nit durch schraiben oder Muntlich danckhen, den was Ich in einem Jar khundt reden und jn zwaien schraiben, so wer Es fur die allerklainistÿ woltath E. F. G. nit genug, sundern Ich wolt mich bevlaissen, wen E. F G. Einen Jungen khunt khriegen, der da zu mainer profession incliniert wer, das Ich E. F. D. unnd E. F. G. hernach khumen ein gedechtnüss wolt lassen. Jch hab mit meiner haussfrawen freundtschafften angefangen zu rechten für Kö. Mte., aber mainy widersacher haben mer gelt jm beuttl alss ich, aber Gott wais, gerechtigkeitt haben wir besser dan sie, doch bis wir fur kho. Mte. zu hauffen khumen, wolt Jch E. F. Dl. des allerantherthanigst gebetten haben, fur ein klainy furschrifft und furbitt zu kho. Mte., dan Gott ist main Zeug, ich beger nichts anders, dan die gerechtigkeitt; den soliches rechten hab ich meines Nutz halben nit angefangen, sondern Es Erbarmen mich die armen verlornen Khynder, als namlich die Mutter mit 2 Sunen und 2 thöchter, unnd Mayny ist die drytt, aber Mainer hat Gott so vill gegeben, aussn seiner bahmhertzigkheit dass sie nun Etlich Jar unter jrem vligel sich Erhalten haben, an Gott den almechtigen will Ich E. F. D. allesambt bewolhen haben. Anno Domini *1554*. E. F. G. unterthaniger Diener Valentin *Bakfarkh* Khö. Mte. Musicus.

Pomijając adres powyższego listu, podajemy jego polski przekład, który brzmi następująco:

J. O., Wysoko urodzony, Najłaskawszy Książę! Ofiarując mu najpoddańszą mizerną służbę zanoszę prośbę do Boga, aby Waszą Książęcą Mość wraz z Waszej Ks. M. łaskawą Panienką w długiem zdrowiu i pomyślności zachował etc. Ja zaś chciałbym W. Ks. M. najpokorniej prosić, aby mi nie miał za złe, że tak długo nie dziękowałem za W. Ks. M. łaskawe wstawiennictwo u mojego Najłaskawszego Pana, Jego Królewskiej Mości. — Za takie dobrodziejstwo W. Ks. M. nie chciałbym dziękować ani pismem ani mową, bo to, cobym przez rok wypowiedział a przez dwa wypisał, to byłoby wobec najmniejszego przez W. Ks. M. mnie wyświadczonego dobrodziejstwa za mało, ale chciałbym się starać, jeśliby W. Ks. M. mogła mieć chłopca, okazującego zdolności do mojej profesji, zostawić W. Ks. M. i W. Ks. Ł. pamięć o tem. Ja rozpocząłem prawować się przed Jego Król. Mością z krewnemi mojej żony; ale moi przeciwnicy mają więcej pieniędzy w mieszku niż ja, lecz Bóg wie, że sprawiedliwość jest przy nas raczej niż przy nich, nim jednak stawimy się razem przed obliczem J. K. M., chciałbym W. Ks. M. najpoddaniej prosić o małe pismo z wstawiennictwem do J. K. M., bo, Bóg mi świadkiem, nic innego nie pragnę jak sprawiedliwości; bo nie dla mojej korzyści sprawę rozpoczą-

łem, lecz lituję się nad biednemi opuszczonemi dziećmi a mianowicie nad matką z dwoma synami i dwiema córkami, moja jest trzecią, ale mojej Bóg w swej łaskawości użyczył tyle, że tamte chowały się kilka lat pod jej skrzydłami. Bogu Wszechmocnemu polecam W. Ks. M. wraz ze wszystkimi. Anno Domini 1554. — W. Ks. Mości Najpoddańszy sługa Walenty *Bakfarkh* muzyk Jego Królewskiej Mości.

Cennem objaśnieniem treści powyższego pisma jest opublikowany przez D-ra A. Chybińskiego w „Myśli Muzycznej“ [1]) list księcia Alberta do króla Zygmunta Augusta z dn. 26 maja 1554 r., polecający lutnistę łasce królewskiej wraz z prośbą o podwyższenie mu pensji. Wstawiennictwo księcia, o które Bakfark „najpoddaniej“ prosił, wydało zaraz w roku 1554-ym pożądane owoce, bo w sierpniu tegoż roku otrzymał on mieszkanie („ei concessit semper liberum habere hospitium“), powóz dwukonny do dyspozycji oraz oprócz pensji i prowizji, nadzwyczajnego dodatku rocznego 50 florenów, poczynając od 30-go sierpnia 1554-go roku, nie licząc przytem różnych jeszcze dodatków osobistych np. na struny do lutni. Z listu powyższego dowiadujemy się po raz pierwszy o małżeństwie Bakfarka, które, sądząc z ostatniego ustępu listu, musiało być zawartem już przed kilku laty. Żona Bakfarka, Katarzyna, pochodziła ze znanej na Litwie rodziny Narbuttów, która jednak widocznie wówczas znajdowała się w ciężkich warunkach materjalnych.

List następny poświęcony jest szczegółowym relacjom o przysłanym na naukę do Bakfarka chłopcu.

3.

Adres jak wyżej, z dodanem na końcu „in Monte Regio“ („w Królewcu“).— Data: Wilda (Wilno), 17. März *1555* — Meinen Untherthanigenn unnd gehorsamen Dienst E. F. D. durch Gottes genand mit sambt meinen her nach khumenden zur Ewiger Zaitt, dem Almechtigen himlischen Vatter sag Jch lob unnd Danckh, das seine Gottliche Maiestett E. F. D. mit gluckh unnd gesundt heim geholffen hatt, welches mein frolokh die aller khleinist ist gegen andern herrn etc. Wie mir E. F. D. den Pueben recomendiertt hatt, meinen allerbesten Vleiss soll E. F. D. an dem Jungen merkhen, wie Es mir weitter mit gezierlich ist zu reden, alles lobt sich von jm selber. Den Jungen hab Ich am 10 februarÿ bekhomen unnd jm ist gegeben worden 5 Ellen Ambsterdamisch thuech unnd 5 Ellen futterthuech, 5 Ellen barchett. Zerunggelt hatt Er auss Ewrer F. D. bevellich auss der renthkhamer 2 thaller und 10 groschen Emphangen etc. E. F. D. wais woll, das hie zwischen unns die theutschÿ rustung nit woll gilt. Ich hab jm auss den vorbemelten thier [2]) auff die polnischÿ Manir kleider lassen machen, aber gutt thuech ist nit mer dan

[1]) „Myśl muzyczna“ dodatek muzykologiczny do miesięcznika „Śpiewak“, Katowice, kwiecień 1928.

[1]) Niewątpliwy błąd: powinno być „thüech“.

5 Ellen; was das futterthuech belangt, hab Ich jm ein Deckhe darauss lassen machen, den Es thaugt zu nichtÿ anders; der Pueb hatt mich gebetten, sagend also, mein lieber Herr Meister, ir wollet zu F. D. ein forbit for mich thuin den Ich darff mich das nit unterstehen, das ich selber seiner F. D. schreiben mocht, hab ich gutt thuech zu einem rokh uberkhomen, das ich doch zu einem leibrokhell und zu einem par hosen gutt thuech mocht khriegen. Irÿ F. D. soll es jnen werden die grossÿ unkhost, die seine F. D. jetzo an mich wandt, soll nit vergeben sein, sonder Jch will seiner F. D. solliche wollthatt mein leben lang verdienen etc. Der Herr Tharla [3]) lest E. F. D. seinen undterthanigen gehorsam Dienst anbitten mit gehorsamer undterthanigkheit. Damit will Jch E. F. D. Gott dem Almechtigen befolhen haben und meinen unwierdigen Dienst; geben zur Wild am 17 tag Martius Anno Do. 1555. E. F. D. unterthaniger Diener Valentinus *Bakfarkh.*

W polskim przekładzie:

Wilno 17 marca 1555. — Moje najpoddańsze i posłuszne służby W. Ks. M. z Bożej łaski po wieczne czasy wraz z całem mojem potomstwem, Wszechmocnemu Panu w niebiesiech chwała i dzięki, że Boski Majestat W. Ks. Mości zdrowo i szczęśliwie do domu pomógł wrócić, z czego raduję się, choć najmniejszy stosunku do innych panów etc. Chłopca, którego mi W. Ks. M. zárekomendował, otoczyłem pilną opieką, co W. Ks. M. może na nim stwierdzić, czego mi zresztą samemu mówić nie wypada, sama jego osoba mówi za siebie. Chłopak przybył tu 10 lutego, zaopatrzony w 5 łokci amsterdamskiego sukna, 5 łokci sukna na podszewkę, 5 łokci barchanu; na jedzenie otrzymał za W. Ks. M. rozkazaniem z kasy rentowej 2 talary i 10 groszy etc. W. Ks. M. wie dobrze, że tutaj u nas nie wypada ubierać się po niemiecku. Toteż kazałem mu ze wspomnianego sukna na polski sposób suknie uszyć, ale dobrego sukna miałem tylko 5 łokci; co się tyczy sukna na podszewkę, to kazałem mu z tego zrobić przykrycie, bo na nic innego przydać się nie mogło; chłopak prosił mnie mówiąc: Mój kochany Panie Mistrzu, zechciejcie, proszę, za mnie wstawić się do Ks. M., bo ja nie mogę być tak śmiałym, aby samemu do J. Ks. M. pisać, skoro dostałem dobre sukno na kubrak, abym mógł również otrzymać dobrego sukna na kubraczek pod spód i na jedną parę spodni. Ten wielki wydatek, jaki W. Ks. M. na mnie obecnie uczyni, niema być darowany lecz chcę to dobrodziejstwo W. Ks. M. przez całe moje życie odpłacać etc. Pan Tarło poleca swoje poddańcze, posłuszne służby z posłusznem poddaniem. Z tem pragnę polecić W. Ks. M. Wszechmocnemu Bogu i niegodne moje służby; dano w Wilnie, 17 dnia Marca roku 1555. — W. Ks. Mości poddany sługa Walenty *Bakfark.*

List ten, z którego dowiadujemy się, że prośba lutnisty o przysłanie mu ucznia została spełniona, daje pozatem zajmujący obrazek obyczajowy — z charakterystyczną informacją, że w Wilnie wówczas nie wypadało się „ubie-

---

[3]) Najprawdopodobniej „Tarło"; nazwisko znanej litewskiej rodziny.

rać po niemiecku". Kto mógł być tym protegowanym ks. Alberta, oczywiście z listu Bakfarka wywnioskować nie podobna; ponieważ jednak, sądząc ze słów Mistrza, był to chłopak zdolny, który szybkie w nauce gry na lutni (a może i kompozycji) robił postępy, a z Królewca został przysłany, kto wie czy nie był to późniejszy znany muzyk *Krzysztof Klabon Regiomontanus,* który w r. 1565 został zaliczony do Królewskich „fistulatores" a później został nadwornym lutnistą Stefana Batorego.

W kilka tygodni później pisze Bakfark znowu do księcia.

4.

Wilda 22. Juli *1555.* — Mein undtherthenigenn gehorsamenn willigenn Dienst jnn disenn verschinenn tagenn hab ich vonn Euer F. G. schreibung Entphangenn unnd vernumenn Ewrer Fürstliche gnad mit sampt jrer fürstlichen gnadin gesundtheitt, ümb wellichenn ich mit sampt meinem gantzenn Hauss tag und nacht Gott den Almechtigenn zur erhaltung langenn lebenn bitt etc. Es ist Eüer F. G. studiosus mit Namenn Laurÿntz Kriskowskÿ beÿ mir gewesenn, unnd mich angelanget ümb meiner Haussfrawenn schwester zur Ehe; nachdem ich unterricht bin durch glaubwerdigenn Zeügen seiner geburth her wer Er ist, seiner professionn halbenn, unnd nachdem ich auch wais, das er jnn Eüer F. G. Zucht erzogenn ist, hab ich im mit meinem weib sollich anlangenn nicht abschlagenn khonenn, nachdem ich vonn im verstandenn hab, das er auff diser Erden nach Gott sein Hoffnung auff kheinen andernn setzt, allein auff Euer F. G. So suplicier ich nun für jnn unnd Bitt des aller untherthenigist, Ehe das die Hochtzeitt soll geschenn inn nach seiner geschickligkeit versehenn mit einer geistlichenn Narung, damit das er sich wissett wohinn zu kherenn, legett doch kheinn Thier under dem Himell seine jungenn hinn, er hab dan vorhinn die Nest gemacht. Damit befell ich mich jnn Eüer F. G. Clementia; gebenn zur Wild denn 25 tag Julÿ Anno 1555. — E. F. D. unterthaniger Diener Valentinus *Bakfarkh* Po: Khö: Mte. Musicus m. ppria.

W przekładzie polskim:

Wilno 22 lipca 1555. — Me poddańcze posłuszne a chętne służby. W tych ubiegłych dniach otrzymałem od W. Ks. Mości pismo i dowiedziałem się, że Wasza Książęca Łaskawość wraz z Jej Książęcą Łaskawością są w (dobrem) zdrowiu, o które wraz z całym moim domem dzień i noc Boga Wszechmogącego proszę o utrzymanie jaknajdłużej przy życiu. Był tu u mnie studjosus W. Ks. M. nazwiskiem Wawrzyniec Krzyszkowski i prosił o pozwolenie na małżeństwo z siostrą mojej żony; ponieważ jestem powiadomiony przez wiarogodnych świadków, co zacz on rodem i jaka jego profesja, i ponieważ pozatem wiem, że jest wychowany w karności dla W. Ks. M., nie mogłem wraz z żoną odmówić jego prośbie, zwłaszcza jak wymiarkowałem z jego słów, że na tej ziemi po Bogu w nikim innym całej swej nadziei niema jak tylko w W. Ks. M. — Dlatego wstawiam się za nim i proszę najpoddaniej, aby go nim

jeszcze do wesela przyjdzie, wedle jego zdolności duchową strawą nakarmić, aby wiedział, dokąd się obrócić, niema przecież zwierzęcia pod sklepieniem niebios, któreby płodziło młode, nie mając przedtem przygotowanego gniazda, z tem polecam się Waszej Ks. M. łaskawości; dano w Wilnie 25 dnia lipca 1555 roku. — W. Ks. Mości poddany sługa Walenty *Bakfark* Polsk. Król. Mości muzyk.

List ten kaligrafowany bardzo starannie, nie jest prawdopodobnie pisany ręką Bakfarka, jedynie własnoręcznym jest jego podpis.

Polecany łaskom książęcym Krzyszkowski, nazwany „E. F. G. studiosus", był niewątpliwie dawnym uczniem królewieckiego uniwersytetu, założonego w roku 1554-ym przez ks. Alberta, a którego pierwszym Rektorem był zięć Melanchtona: Sabinus. Wprawdzie mianowanie w parę lat później profesorem Teologji słynnego Osiandra naraziło ks. Alberta na zarzuty ze strony Kurfursta Saskiego, że się prawdziwych zasad Lutra zapiera, nie mniej jednak Uniwersytet królewiecki, kultywujący ducha protestantyzmu, ściągał do siebie młodzież licznych wówczas w Polsce szlacheckich rodów luterańskich. Wiadomo również, że Ks. Albert interesował się bardzo ruchem dyssydenckim wśród szlachty polskiej, którego największy rozwój przypadał właśnie na czas pomiędzy 1550-ym a 1560-ym rokiem.

Niewątpliwie też wszyscy protegowani Bakfarka, a do rodziny jego żony należący, byli protestantami. Wiedząc o przychylności Księcia dla dyssydentów polskich nie przestawał prosić dla nich o względy. Oto co pisze z Wilna dnia 25-go czerwca 1555-go roku:

5.

Wilda d. 25 Juli *1555*. — Adres jak wyżej. — Durchleuchtigster, Hochgeborner gnedigster Fürst. Es hatt meiner Hausfrawenn Eltister bruder mit namenn Michel Narbutth lust, sich zuuersuchenn derweil er sich aber inn Eüer F. G. Hoff nicht kleinÿ Zeitt auff erhaltenn, hatt jm die erfarung unnd sittenn wollgefallenn, unnd nachdem es allenn leüttenn wissentlich ist, das Eüer F. G. als ein Christlicher fürst villern armenn gesellenn zum brott geholffenn, hatt er mich angelanget Eüer F. G. ümb ein furbitt zu thann, Eüer F. G. wollt in fur einem spainer annemenn, ich gelob fur inn Eüer F. G. wirtt einenn threüenn und frumenn Diener ann im habenn, ümb welicher wolthat willen werde ich schuldig sein mit sampt im unnd des gantzenn geschlechtz unser lebenlang Gott den Herrn fur Eüer F. G. vund des gantzenn fürstlichenn stamenn zu bittenn etc. Eüer F. G. thue sich nicht verwundernn, das ich in diser sachenn anderer Herrnn zu furbitter nicht gebraucht hab, dan die Zeitt ist mir zu khurtz gewesenn, ursachenn der geselschafft halbenn, mit wellichenn der vorbemelt Zeiger dises briffs zihenn solle. Des Pubenn halben khann ich Eüer F. G. nichts schreibenn, sondernn wenn er die bestimbtÿ Zeitt beÿ mir aussgelernet wirtt haben, soll Eüer F. G. hörenn, das icht mit inn kheinenn vleiss gesparth hab etc. Meinem bruder, der beÿ der khöniginn

auss Ungerenn dienet, hab ich geehriben, aber noch kein antwordt entphangenn etc. Damit befell ich mich in Eüer F. G. Clementia gebenn zur Wild, denn 25 tag Julÿ Anno 1555. — E. F. G. unterthaniger Diener Valentinus *Bakfarkh,* Po. Khö. Mte. Musicus m. ppria.

List ten w polskim przekładzie brzmi następująco:

Jaśnie Oświecony, Najłaskawszy Ks. Panie! Najstarszy brat mojej żony, nazwiskiem Michał Narbutt, ma ochotę spróbować swoich sił; ponieważ już nie mały czas spędził na dworze W. Ks. M., gdzie mu się doświadczenie i obyczaje podobały, a ponieważ wszystkim ludziom wiadomo, że W. Ks. M. jako Chrześcijański Książę wielu chudym pachołkom do (zdobycia) chleba pomógł, prosił mnie, abym się do W. Ks. M. wstawił, aby W. Ks. M. raczyła go przyjąć jako swego zaufanego, ja zaręczam za niego, Wasza Ks. M. będzie w nim miała wiernego a dzielnego sługę, za które to dobrodziejstwo będę dłużnym i z nim oraz całą naszą rodziną, póki życia stanie, będę prosił Boga za Waszą Ks. M. i na cały Jego Książęcy ród etc. Niech się W. Ks. M. raczy nie dziwić, że w tej sprawie nie użyłem do wstawiennictwa innego Pana, ale było za mało czasu z powodu, że wspomniany oddawca tego listu miał jechać z towarzystwem. O chłopcu nic W. Ks. M. nie donoszę, ale skoro pewien czas u mnie pozostanie, będzie W. K. M. mógł usłyszeć, że pracy nad nim nie szczędziłem. Do brata mego, który jest na służbie u królowej na Węgrzech, pisałem, ale nie miałem jeszcze odpowiedzi. Z czem Waszej Ks. M. łaskawości się polecam. — Dano w Wilnie 25 lipca 1555 r. — W. Ks. M. najpoddańszy sługa Walentyn *Bakfark.*

Nie jest dla nas jasnem o jaką posadę starał się Bakfark dla swego szwagra; słowo: *Spainer,* równające się według uwagi kolacjonującego archiwisty słowu: Einspenniger nie wiele nas objaśnią; według zdania germanisty prof. Kieczkowskiego, słowo to mogłoby odpowiadać pojęciu: Spaher, Spanner lub Spenner, dosłownie: wywiadowca, szpieg, coby można tłumaczyć w tym wypadku jako: zaufany, tak jak słowo Einspenniger pojęciem: masztalerz. Prof. Chybiński jest zdania, że zachodzi tu kwestja źle odczytanego słowa (wzgl. według mego zdania błędnie w liście napisanego słowa), które winno brzmieć: *„Spanier“,* a oznaczałoby „gwardzistę“ („gwardja hiszpańska“).

Co nas jednak w liście tym najbardziej interesuje, to wiadomość o tem, że Bakfark miał brata, który był w służbie królowej węgierskiej; czy był on również muzykiem, nie możemy twierdzić na pewno, jest to jednak w każdym razie bardzo możliwem; przyjąwszy istnienie tej możliwości, wolno nam przypuszczać, że owym bratem Walentyna był lutnista Jan Bakfark, o którym wspominają w swych Lexykonach Walter i Foetisch. Komentujący artykuły owych lexykonów Michel Brenet [4]) a za nim Dr. Koczirz [5]), wysnuli wniosek,

---

[4]) M. Brenet, Notes sur l'histoire des luthistes en France, Rivista musicale italiana, 1898.

[5]) Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich, 1912.

że Jan i Walentyn była to ta sama osobistość, „której Besard nie wiedział dobrze imienia". W Tabulaturze bowiem Besarda znajduje się Fantazja podpisana nazwiskiem: Jan Bakfark. W błąd mógł wprowadzić fakt, że właśnie ta Fantazja jest kompozycji Walentyna.

W dalszej korespondencji Bakfarka następuje sześcioletnia przerwa, wywołana prawdopodobnie zaginieniem listów z tego okresu. Wiemy bowiem, że stosunki lutnisty z jego królewieckim protektorem były ciągle jak najlepsze, czego dowód posiadamy w drugim, przez D-ra Chybińskiego opublikowanym [6]) liście Księcia Alberta do króla Zygmunta Augusta w sprawie Bakfarka. Bardzo interesujący ten list, którym tutaj zresztą zajmować się nie możemy, datowany jest z 23-go marca 1559-go roku. Ostatni zaś z królewieckich listów pisany był w lutym 1561-go roku.

6.

Datum: Wilna d. 22 Fabr. *1561.* — Adres: jak wyżej. Durchleutigster Allergenedigster Fürst! E. F. D. seÿ mein untherthenig willing dienst zuuor, unferdrossen thu ich mein unwirdigs gebett tzu Gott dem allmechtigen, bittend umb glucksselligs langs leben E. F. D. mit sambt den zugeherigen Hausgenossen etc.

E. F. D. hatt mich in denn vergangnenn Jar ermant von wegen meiner Zusagung, aber Icht bitt E. F. D. sols meinem Unfleiss nit zugerechent haben, sondern wie mich der Jeromimus Eÿnwalt Entschuldigen wirt, wie ich verhoff als zu einem gethrewenn alten Diener E. F. D.; anders wirt sichs nit befinden, aber dies allernechst, so will Ich mich befleissen, das Ich E. F. D. meine tzusagung halten will und dieselbige lieder schiken, wirt der vorbemelt Jeromimus E. F. D. untherthan Etwas mer von meinet wegen mit E. F. D. reden so bitt ich E. F. D. wolt jn mit genaden verhören etc. Damit thu Ich E. F. D. gott dem Allmechtigen Gott befolhen. Datum Willne den 22 Februar Anno Domini 1561. — E. F. D. untertheniger Diener Valentinus *Bakfarkh.* — (Na końcu znajduje się dopisek registratury: „Beanthwort den 12 Marcij Anno 61").

List ten brzmi w polskim przekładzie następująco:

Wilno 22 lutego 1561. Jaśnie Oświecony, Najłaskawszy Książe! W. Ks. M. niech raczy przedewszystkiem przyjąć moje poddane chętne służby, Czynię ciągle niegodne modły do Boga Wszechmogącego, prosząc o szczęśliwe, długie życie W. Ks. M. z całym jego domem. W. Ks. M. upominał się u mnie już w roku zeszłym z powodu mego przyrzeczenia, ale ja proszę aby W. Ks. M. nie przypisywał tego brakowi pilności, lecz mnie uniewinni — jak sądzę — Hieronim Einwalt jako starego wiernego sługę Wks. M.; inaczej to nie jest, ale w najbliższej przyszłości, chcę się postarać przyrzeczenia mojego wobec W. Ks. M. dotrzymać i te właśnie pieśni przesłać, a jeżeliby wspom-

[6]) „Myśl muzyczna", p. wyżej ad 1.

niany Hieronim, poddany W. Ks. M., chciał coś więcej o mojej osobie z W. Ks. M. pomówić, to proszę W. Ks. M., aby go łaskawie wysłuchał etc. Przytem polecam W. Ks. M. Wszechmogącemu Bogu. Dano w Wilnie 22 lutego r. p. 1561. Walentyn *Bakfark* i t. d. j. w,

Trudno się bawić w zgadywanie tego co Hieronim Eÿnwalt miał o „starym wiernym słudze" opowiadać ks. Albertowi choć domyślać się wolno, że chodziło o wyznania nie kwalifikujące się do powierzania ich pismu, które mogłoby dostać się do rąk... polskich.

Interesuje nas zato wiadomość o obiecanych księciu „pieśniach". Chodzi tu oczywiście o lutniowe transkrypcje wokalnych utworów, tak bardzo w modzie będące w XVI-ym wieku; swoich oryginalnych kompozycji (Fantazji czy Ricercari) nie nazywałby Bakfark pieśniami. Nie posiadamy żadnych danych na którychby się oprzeć można, aby twierdzić, że do liczby utworów, które pragnął posiadać ks. Albert należały dwie transkrypcje Bakfarka z polskich pieśni, znajdujące się w rękopisie należącym do b. zbiorów bibljotecznych Wolffheima w Berlinie [7]).

Nie jest to jednak niemożliwem; świadczyłoby w każdym razie o dobrym guście królewskiego władcy, ponieważ obie transkrypcje: tak z madrygału „Czarna krowa", jak pieśni: „Albo już dalej trwać nie mogę" są istotnie bardzo piękne.

Na liście powyższym kończą się ślady stosunków Bakfarka z jego protektorem. Trwały one niewątpliwie i nadal, ale już przeważnie za pośrednictwem różnych Hieronimów a skończyły się dla uwielbianego przez naszych poetów lutnisty bardzo smutno: najpierw zdewastowaniem przez „milites poloni" jego dóbr („mea bona" pisze B. w liście do Dudycza, może chodziło tu o dom, który posiadał w Wilnie) a następnie koniecznością ucieczki z Polski bez grosza w kieszeni... Trzeba bowiem było myśleć o salwowaniu głowy bo czasy dla zakonspirowanych uczestników królewieckiej zawieruchy stały się wielce niepewne. Toteż kiedy w roku 1566-ym Komisja polska ustanowiona w Królewcu dla uśmierzenia akcji politycznej, mającej źródło w pruskich intrygach, posłała na szafot trzech radców książęcych: Funka, Schnella i Horsta, uznał Bakfark za stosowne zniknąć równocześnie z polskiego horyzontu...

Paul Brunold (Paryż)

DAWNE INSTRUMENTY KLAWISZOWE

Na zaproszenie Redakcji „Kwartalnika Muzycznego" rozpoczynamy niniejszą pracą serję artykułów o instrumentach klawiszowych, jako to klawikord, spinet, klawicymbał, pianoforte i t. d. Dodam tu jeszcze jeden in-

[7]) Obecnie w Pruskiej Bibljotece Państwowej.

strument: lirę (vielle), której pochodzenie jest bardzo dawne i która w toku dziejów przeżyła okres świetności i upadku. Przywrócona do łask na dworze Ludwika XV, była przez pewien czas popularna wśród artystów i kompozytorów. Niektórzy z nich, i to z pośród najsłynniejszych, nie wahali się poświęcić modnemu wówczas instrumentowi utworów pełnych wdzięku, nieraz istotnie wartościowych. Zestawienie liry z instrumentami klawiszowemi tembardziej jest usprawiedliwione, że i ona posiada klawiaturę, a mechanizm jej odpowiada mechanizmowi klawikordu, kto wie nawet, czy nie był jego wzorem?

W podjętej pracy szczególnym moim przywilejem jest posiadanie przeze mnie szeregu rozmaitych, doskonale zachowanych, dawnych instrumentów. Mogąc grać na nich, uświadamiam sobie ich możliwości ekspresyjne i zdaję sobie sprawę z ducha, który przyświecał ich budowie. Dokumentacja historyczna sprowadzała się dotąd do artykułów encyklopedycznych, na dowód czego przytoczę spotykane tak często pomieszanie pianoforte ze spinetem lub klawicymbałem (co wskazuje na to, że nie porównywano budowy tych dwóch instrumentów). Pomieszanie to płynęło najpewniej stąd, że dla uszu przygodnych historyków nikłe brzmienie pianoforte przypominało brzmienie klawicymbału, spinetu, czy wirginału.

Posługując się dawnemi tekstami, postaram się poddać je dokładnej rewizji.

I.

KLAWIKORD.

Klawikord pochodzi od monochordu, który służył Ptolemeuszowi do wymierzania interwali muzycznych. Instrument ten, nader pierwotny, składał się z jednej struny, rozpiętej na 2 podstawkach, osadzonych na pudle rezonansowem. Trzecia podstawka — przesuwalna — pozwalała dzielić strunę w całej jej długości, tak, że wprawiona w ruch struna mogła wydawać wszystkie nuty gamy.

Około XI wieku zastosowano do monochordu klawiaturę. Pierwotną przesuwalną podstawkę dla podziału struny zastąpił miedziany języczek, osadzony pionowo na końcu dźwigni każdego klawisza. Języczek ten, albo tangent, za naciśnięciem klawisza dzielił strunę, uderzał ją w określonym punkcie i wprawiał w drganie od miejsca uderzenia aż do stałej podstawki. Specjalny układ klawiszów pozwalał otrzymać wszystkie nuty gamy na jednej i tej samej strunie. Instrument ten nazwano monochordem klawiszowym.

W średniowieczu pojawił się w Europie psalterjon, znany już w starożytności, w Egipcie i u ludów Wschodu. Psalterjon ma zazwyczaj kształt ściętego trójkąta. Struny napięte są równolegle do siebie, a gra się na nich, ude-

rząc pałeczkami. Zapewne około XII wieku powstała myśl dodania do psalterjonu klawiatury i mechanizmu klawikordu; z tej kombinacji narodził się klawikord. Podobnie jak w monochordzie klawiszowym, podział struny i wprawienie jej w ruch odbywa się zapomocą tangentów, lecz jedna struna służy nieraz dla 2, 3 a nawet i 4 sąsiednich klawiszów. To nam tłumaczy, czemu końce dźwigni klawiszów rzadko są proste, lecz przybierają zazwyczaj formy krzywej. Dzieje się to dlatego, że dla wydania 2 rozmaitych tonów dwa sąsiednie klawisze muszą uderzyć tę samą strunę w odległości od połowy do pięciu centymetrów.

W epoce pierwszego klawikordu, zwanego *manichordium* i pochodzącego, jak powiedziano wyżej, od monochordu połączonego z psalterium, gama nie była jeszcze chromatyczną. Kiedy wypadło dostosować klawiaturę do gamy chromatycznej, zwiększono ilość strun (zawsze jednak w proporcji mniejszej od ilości klawiszy) oraz zmieniono odpowiednio układ dźwigni klawiszowych.

Szczególny ten układ klawiszów wywoływał często zarzut, że czystość stroju klawikordu pozostawia wiele do życzenia. Zazwyczaj, po nastrojeniu jednego klawisza szukano poprostu na tej samej strunie następnego półtonu, jak to czyni palec na skrzypcach. Znalazłszy właściwy punkt, umieszczano tangent nowego klawisza tak, aby podział i wibracja struny nastąpiły w określonem miejscu. Łatwo zrozumieć, jak niepewny był podobny strój bez żadnego sprawdzianu. Należy przypomnieć, że w owym czasie temperatura stroju jeszcze nie była stosowana.

Klawiatury budowane na powyższych zasadach nazywano związanemi („liés" albo „gebunden"). Klawikord, który jest moją własnością, jest tego właśnie typu. Pochodzi on z końca XVII czy początku XVIII wieku i posiada 35 strun na 55 klawiszów, od g^2 do d^6, czyli 4½ oktawy. Pierwsze gis nie istnieje; dla zwiększenia siły brzmienia struny są podwójne i tłumienie ich odbywa się zapomocą przeplecionych pomiędzy niemi pasków flaneli. Nie można mu dziś zarzucić dawnego wadliwego stroju, bowiem tangenty zostały matematycznie uregulowane według strun, z zastosowaniem wyrównanej temperatury. Nie tu miejsce na wyliczenia, których wypadło dokonać; mogę tylko poprostu zapewnić, że klawikordy związane mogą być doprowadzone do absolutnej czystości i dokładności stroju, a tem samem — dawny zarzut upada.

Gra na klawikordzie związanym przedstawia pewne trudności, kiedy nuty, tworzące akord tercjowy lub sekundy, padają na klawisze związane, bo wtedy brzmi tylko górna nuta. Należy zatem (i udaje się to doskonale), szybko arpeggiować akord, to jest — po zagraniu pierwszej nuty — podnieść ją natychmiast i uderzyć następną. Zapewne dla usunięcia tej trudności fabrykant Daniel Faber z Crailsheim zbudował około 1725 r. klawikordy, mające po jednej strunie dla każdego klawisza. Klawikordy te nazwano wolnemi („li-

bres" albo „bundfrei"). Odtąd gra na klawikordzie i strojenie stały się łatwiejsze.

Klawikord zdaje się odgrywać pewną rolę w muzyce XV w. W znakomitem dziele „Les Clavecinistes" p. André Pirro cytuje wiele tekstów, w których jest mowa o tym instrumencie:

„W 1472 r. uczniowie Sorbony uprawiali chętnie grę na lutni i na klawikordzie".

„W 1485 r. René lotaryński wynagradza muzyka, grającego na manikordzie; Jakób IV Szkocki, wyjechawszy na spotkanie swojej narzeczonej, Małgorzaty angielskiej w 1502 r., popisuje się przed nią grą na klawikordzie".

„15 października 1497 r. książę Orleański daruje grającej na manikordzie 6 dukatów w złocie; widzimy też córkę Filipa Pięknego, Eleonorę austrjacką, (1498—1558), oddającą się grze na klawikordzie" [1]).

Istnieje piękny obraz, który wyobraża ją grającą na klawikordzie związanym. Bernardino Licinio również namalował grającą na klawikordzie.

Co się tyczy roli klawikordu w muzyce, była ona także, jak spinetu, klawicymbału i wirginału, co do którego dotąd zdania są podzielone. Według niektórych autorów (Karl Krebs, Goehlinger i Birkäuser) wirginał zdaje się być pochodzenia angielskiego i był instrumentem wirginalistów. Jest to bardzo problematyczne. To pewna, że przyjrzawszy się dokładnie instrumentom wyobrażonym na karcie tytułowej „Parthenia", na rysunku „Virginal" według Virdunga z 1510 r. oraz na obrazie Maître des Demi-Figures około 1550 r., zatytułowanym „ le Virginal", przychodzimy do wniosku, że są to klawikordy. Wskazuje na to wyraźnie układ deski rezonansowej, która w klawikordzie zajmuje tylko prawą stronę, kiedy w spinecie pokrywa całą powierzchnię instrumentu, przyczem przejście dla „skoczków" („sautereaux") biegnie wpoprzek deski rezonansowej.

Brzmienie klawikordu jest słabe, ale bardzo harmonijne, powiedziałbym fascynujące, przyczem posiada on właściwość, której brak jego koledze klawicymbałowi: jest on ekspresyjny przez samo uderzenie (toucher), co umożliwia śpiewność gry. W istocie klawikord jest nadzwyczaj czuły i wrażliwy. Tak zwana „Bebung", czyli wibracja dźwięku, rozkołysanie struny, które powstaje przez przyciskanie do niej tangentu, stanowi prześliczny efekt, możliwy tylko na tym instrumencie.

Rzućmy okiem na kilka dzieł, gdzie jest mowa o klawikordzie w XVI w. Są to naprzód: „Chansons musicales réduites en tabulatures des Orgues,

---

[1]) „En 1472, les écoliers en Sorbonne se plaisaient à jouer du luth et du clavicorde".

„En 1485 René de Lorraine récompensait un joueur de manichordion et Jacques IV d'Ecosse, venant au devant de sa fiancée Marguerite d'Angleterre en 1502 joue du clavicorde devant elle".

„Le 15 Octobre 1597, le duc d'Orléans accordait 6 écus d'or au soleil à une joueuse de manichordion, et nous voyons la fille de Philippe le Beau, Eléonore d'Autriche (1498—1558) se vouer au clavicorde".

Espinettes et Manichordions“ [2]), wydane przez Attaignant (1530—1531) oraz pieśni wydane przez Pierre Phalèse (Antwerpja 1583).

O grze na klawikordzie powiadamiają nas 2 obszerne dzieła.

1° Bermudo. Declaracion de instrumentos (Ossuna 1555). Traktat ten hiszpańskiego autora XVI w. zawiera liczne wskazówki dla grających na instrumentach klawiszowych. Są to przedewszystkiem rady odnoszące się do transpozycji (czytaj transkrypcji na tabulaturę klawiszową) na minochordium:

„Jeśli masz dobre ręce i rozumiesz tę księgę, możesz zacząć transponować utwory na klawikord... jest to łatwiejsze, bo pozwala także poprawić błędy piszącego... Rozpoczniesz od paru „Villancicos“ poważnego muzyka J u a n V a s q u e z. Chociaż łatwe, nie są to utwory pozbawione wartości muzycznej i mogą służyć za podstawę. Potem weźmiesz utwory autorów: Josquin, Adriano, Willaert, Sachet Mantuano, Figuerosa, Moralès, Gombert i tym podobne“ [3]).

2° Thomas de Santa Maria: Arte de taner fantasia (Valladolid 1565). Dzieło o 400 stronach, nad którem autor strawił 16 lat. Korzystał on z rad i wskazówek słynnych muzyków swej epoki, zwłaszcza Antonio de Cabeçon. W pierwszej części mówi między innemi o klawiaturze *manicordia* z czarnemi klawiszami, które są „cantable“ i innemi, które nie są śpiewne, bo w niektórych tonacjach są fałszywe (co zdaje się odnosić do klawikordu związanego o niewyrównanym stroju).

W drugiej części autor daje wskazówki, jak się nastraja „le monacordio et le lute“. Dalej mówi o dobrem trzymaniu rąk. „Toucher“ jest dla niego szczególnie ważne. Tak w tym oto ustępie: „Klawisze białe lub czarne uderza się blisko brzegu, naciskając tylko tyle, ile trzeba, aby dobrze brzmiały, tak, że jeśli jest to monacordio, tangenty winny unieść w górę struny, które muszą brzmieć czysto. Jeśli ton jest za wysoki, to znaczy, żeśmy zbyt mocno naciągnęli strunę, zanadto naciskając klawisz“ [4]).

Przypuszczać należy, że poczynając od połowy w. XVI-go (który nam dał tak jasne określenie klawikordu), klawikord w dalszym ciągu służy do wykonywania muzyki narówni ze spinetem i klawicymbałem.

---

[2]) „Piosenki muzyczne ułożone na tabulaturę organową, spinetu i manichordium“.

[3]) „Si tu as de bonnes mains et que tu comprennes ce livre, tu peux commencer à transposer des compositions sur le clavicorde... c'est plus facile car on peut aussi corriger les fautes de l'écrivain... Tu commenceras par quelques *Villancicos* d'un musicien sérieux: Juan Vasquez. Bien que faciles, ces morceaux ne manquent pas de valeur musicale et peuvent servir de base. Ensuite tu prendras des compositions de Josquin, Adriano, Willaert, Sachet Mantuano, Figuerosa, Moralès, Gombert et autres semblables“.

Bermudo: Declaracion de instrumentos Assuma 1555.

[4]) „On frappera les touches blanches ou noires près du bord, mais on ne les enfoncera que juste assez pour que cela sonne bien, de telle manière que si l'instrument est un *monacordio* que les tangeantes lèvent bien les cordes, et que celles-ci sonnent juste. Si le son est trop haut, c'est qu'on aura trop tendu les cordes en baissant les touches“.

Thomas de Santa Maria „Arte de taner fantasia“ (Valladolid 1565).

A zatem nie został on w zupełności zarzucony, skoro — udoskonalony przez fabrykanta Daniela Fabera w 1725 r. — zyskawszy dzięki uwolnieniu strun związanych możność wykonywania wszełkich utworów muzycznych. zaznał nawrotu powodzenia w Niemczech za czasów Fil. Em. Bacha.

F. E. Bach zalecał klawikord jako instrument wygodniejszy do nauki od klawicymbału, ze względu na to, że daje tyle pożądane efekty piano i forte, a przy umiejętnem traktowaniu umożliwia zatrzymywanie nut, ćwicząc tem ucznia w wyrazistości gry.

Wiele dyskutowano nad powyższym, najzupełniej zresztą jasnym, tekstem pod pozorem, że słowo „Klavier" mogło się odnosić tylko do klawicymbału. W „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen" (1759 r.), Fil. E. Bach używa, (jak to zawsze miało miejsce w Niemczech) — słowa „Klavier" dla oznaczenia wszystkich instrumentów klawiszowych, a kiedy chce precyzować, „Flügel" jest dla niego klawicymbałem, „Clavichord" — klawikordem, a „Fortepiano" — fortepianem. W tej samej metodzie (Versuch I § 15) F. E. Bach mówi w istocie: „każdy „clavieriste" musi koniecznie posiadać dobry klawicymbał i dobry klawikord ,aby wykonywać kolejno wszystkie utwory na obu instrumentach" [5]).

Nie będę się zatrzymywał na polemice oddawna otwartej na temat, czy J. S. Bach wolał klawikord od klawicymbału — ciągnie się ona bez końca i dotąd jest nierozstrzygnięta. Proszę tylko o porównanie 2 tytułów: „Das Wohltemperierte Klavier" i „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen", a zobaczymy, czy nie dałoby się przetłumaczyć pierwszego: „Klawiatura należycie wyrównana", a zatem instrument klawiszowy, to jest klawicymbał albo klawikord?

Nieco później, Türk w „Klavierschule" (1789) pisze „Clavier" albo „Clavichord", co chyba wyraźnie już oznacza klawikord. Ale kiedy mówi o instrumentach klawiszowych wogóle, pisze „Clavierinstrumente".

Co do mnie, opowiadam się za obu instrumentami zależnie od ich możliwości ekspresyjnych. Najlepszym sędzią jest tu praktyka wykonawcza.

Mówi się, że Matheson zalecał klawikord dla utworów w stylu „galant". Lecz największym zwolennikiem instrumentu był Chr. Fr. Dan. Schubarth. W „Rhapsodies musicales" (III Cahier, Stuttgart 1786) czytamy:

„Łagodna melancholja, tęskna miłość, ból rozstania, westchnienia duszy do Boga, niespokojne przeczucia, wizje Raju poprzez rozdarte obłoki, słodkie strumienie łez — a dalej — ozdoby sztuki: tryle podwójne, zamierające pod palcami, ports-de-voix, appoggiatury, flattés, urocze, tęskne półcienie, łączniki, nuty rozkołysane, trzymane, zachwycające vibrato strun, najsubtelniej-

---

[5]) „chaque *clavieriste* doit absolumment posséder un bon clavecin et un bon clavicorde afin d'exécuter alternativement toutes sortes de morceaux sur les deux instruments".

Ph. Em. Bach, Versuch I § 15

sze muśnięcie klawiszy — wszystko to oddaje klawikord z tchnieniem łagodnem, jak dusza ludzka"[6]).

Elegijny ten styl odnajdujemy jeszcze w „Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst (Wiedeń 1806): „Kto nie wybucha i nie unosi się gwałtownie, nie daje się porwać namiętności, ten, którego serce oddaje się słodkim marzeniom, pominie klawicymbał i pianoforte i wybierze klawikord Frika, Spatha lub Steina"[7]).

We Francji sąd o klawikordzie nie jest tak entuzjastyczny, wręcz nie chcą go uznać. „Dictionnaire des Sciences" z XVIII w. mówi:

„Niskie tony klawikordu mają zazwyczaj brzmienie miedzianego kociołka, a tony wysokie nie brzmią zupełnie. Przyjemne brzmienie mają najwyżej 3 oktawy. Instrument ten służy dla towarzyszenia niezbyt silnym głosom; nie powinno się go łączyć na koncertach z innemi instrumentami, nie ma on dość siły i nie będzie go słychać"[8]).

Schubart i Encyklopedja Nauk przesadzają tak zalety, jak i wady klawikordu. Jednakże przecież w 1763 r. Eckard komponuje sonaty (op. 1), poświęcone Piotrowi Gaviniès, pisząc je bez różnicy na klawicymbał, klawikord i piano-forté. Przedmowa autora jasno to zaznacza: „Starałem się, by utwór ten służył z jednakim pożytkiem na klawicymbał, klawikord i pianoforte. Z tej racji uważałem za stosowne tak często oznaczać forte i piano, co byłoby zbędne, gdybym miał na widoku tylko klawicymbał"[9]).

Eckard żąda tylko większej skali tonów dla klawikordu, 5 oktaw jak w pianoforte. Nie jest to żądanie wygórowane ,zważywszy, że mój klawikord dochodzi do d, brak mu więc czterech nut w górze i jednej w basie dla utworze-

[6]) „Douce mélancolie, amour langoureux, peines de séparation, chuchotements de l'âme avec Dieu, pressentiments inquiets, visions du Paradis à travers les nuages subitement déchirés, doux ruissellement de larmes — et puis — les agréments de l'art, les doubles trilles qui se meurent sous les doigts, les ports-de-voix, les appoggiatures flattés, les langueurs délicieuses des demi-teintes, les liaisons, les balancements, les tenues et les vibrato de ces cordes surprenants et ces frôlements d'une extrême douceur des touches... voyez, tout ceci gît dans le clavicorde... il respire aussi doucement que votre âme".

Chr. Dan. Schubarth. Rhapsodies musicales (III Cahier, Stuttgart 1786).

[7]) „Celui qui n'éclate pas et ne s'emporte jamais avec force et avec fureur, celui dont le coeur s'adonne aux douces rêveries, passera à côté du clavecin et du piano forté et prendra un clavicorde de Frik, Spath ou Stein".

„Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst" (Vienne 1806).

[8]) „Ordinairement les tons graves du clavicorde ont un son de chaudron et les aigus n'en ont pas du tout. Cet instrument ne peut guère avoir que trois octaves dont le son soit agréable. Il sert à accompagner les petites voix, mais il ne doit pas être réuni avec d'autres instruments dans un concert; il n'a pas assez de force pour se faire entendre".

Dictionnaire des Sciences.

[9]) „J'ai tâché de rendre cet ouvrage d'une utilité commune au clavecin, au clavicorde et au piano-forté. C'est pour cette raison que je me suis crû obligé de marquer aussi souvent les doux et les forts, ce qui eût été inutile si je n'avais eu que le clavecin en vue".

Eckardt, Sonates op. 1 (1763)

nia 5 oktaw od f do f klawicymbału i pianoforte. A przecież w owym czasie istnieją klawikordy 5-oktawowe.

Nie! klawikord nie brzmi, jak kocioł; oczywista, brak mu siły i błyskotliwości klawicymbału. Lecz zato czyż jest subtelny niuans, wyraz, urok, wdzięk, których klawikord nie byłby w stanie oddać? Ile razy miałem sposobność grania na klawikordzie, zawsze konstatowałem głębokie wrażenie, jakie wywierał. Zachwyt był może nieco przesadzony, gdyż zawsze po usłyszeniu klawicymbału lub pianoforte, zdawano się oddawać pierwszeństwo nieśmiałemu klawikordowi. Spieszę dodać, że moje upodobanie do tych trzech instrumentów jest najzupełniej jednakowe.

Wszystko zatem można grać na klawikordzie, nietylko dzieła wymienione powyżej i te, które polecają autorowie traktatów XVI w. Oczywiście nie należy żądać od klawikordu, aby mógł oddać utwory wymagające potęgi; trzeba wybierać utwory delikatne i liryczne, bo najlepiej odpowiadają charakterowi instrumentu, który wymaga intymnego nastroju, łagodności i słodyczy. Nie można go stawiać w zbyt obszernej sali koncertowej, chociaż mój klawikord było słychać doskonale w dawnej sali Pleyela przy ulicy Rochechouart. W lokalu średniej wielkości z dobrą akustyką można grać na klawikordzie bez obawy, a wdzięk jego i urocze brzmienie zostaną przez słuchaczy należycie ocenione.

W naszych czasach klawikordy stały się we Francji niezmiernie rzadkie „Katalog Sprzedaży instrumentów muzycznych z XVIII w." wspomina pośród dość znacznej liczby klawicymbałów tylko o trzech klawikordach: *manichordion* niemiecki z 5 maja 1763 r. i 2 *clavicordions* 11 lutego 1765 r. w cenie 9 i 12½ ludwików. W „Inwentarzu instrumentów muzycznych u emigrantów i skazańców", sporządzonym przez A. Bruni, jednego z delegatów Konwentu podczas Teroru, nie znajdujemy ani jednego klawikordu.

Muzeum Konserwatorjum w Paryżu posiada kilka okazów: klawikord datowany z 1547 r. i przypisywany Dominikowi Pisaurensis i dwa inne, które, jak głosi napis, należały do Grétry i może do Beethovena (?). Klawikord, który jest w mojem posiadaniu, był naprawiany zapewne w epoce Rewolucji, bowiem nosi napis „Binthem fabrykant i korektor Forte-Piano, zamieszkały przy ulicy des Boucheries, faubourg Germain". Opuszczenie słowa *Saint* jest charakterystyczne dla epoki Rewolucji.

Na zasadzie tych dat możemy przyjąć, że „czuły i melancholijny" klawikord, instrument o strunach uderzanych (perkutowanych), i s t o t n y p r z o d e k f o r t e p i a n u, przetrwał prawie do połowy XVIII wieku.

II.

KLAWESYN.

Jak to już mówiłem w artykule p. t. „Klawikord", klawesyn nie jest poprzednikiem fortepianu. Jedyne, co jest wspólne tym dwóm instrumentom,

to zewnętrzny ich kształt. W 1809 lub 1810 r. dekret Napoleona upoważniał firmę Erard do budowy fortepianów w kształcie klawesynów. Oto początek fałszywej legendy, która dotąd przetrwała w kołach niewtajemniczonych, a niestety! nawet i artystycznych.

Klawesyn, jak o tem świadczą rzadkie dotąd zachowane okazy, w końcu XVIII w., dzięki zręczności i pomysłowości fabrykantów, osiągnął najwyższy stopień doskonałości. Dalszy jego rozwój stawał się niemożliwy. Dokonawszy długiego artystycznego żywota, wypełniwszy swe piękne zadanie, klawesyn znika, ustępując z godnością miejsca „pianoforte", które z kolei oddaje je współczesnemu fortepianowi.

Przyjrzyjmy się budowie klawesynu: instrumentowi o s t r u n a c h s z a r p a n y c h, najzupełniej odrębnemu od fortepianu, który jest instrumentem o s t r u n a c h u d e r z a n y c h.

Mechanika klawesynu polegała na cienkich i płaskich drewienkach, zwanych skoczkami [1]) „sautereaux", przesuwających się swobodnie w rowkach czyli „coulisseaux" i umieszczonych pionowo na końcu każdego klawisza. Górna część skoczka posiadała języczek kołyszący się na poprzecznej osi i opatrzony sprężynką, która była zakończona zaostrzonem piórkiem kruczem. Piórko krucze, idąc w górę, potrącało o strunę, a opadając, odsuwało języczek, któremu delikatna sprężynka z szczeciny dzika przywracała dawną pozycję i krucze piórko wracało na swe miejsce pod struny. Maleńki kawałeczek sukna, umieszczony na końcu każdego „sautereau", służył jako tłumik.

Johannes Ruckers, protoplasta znakomitego rodu lutników z Antwerpji, budował spinety około 1550 r.

Spinet, kształtu pięciokąta, nieregularny ale wytworny, wyglądał, jak harfa leżąca na dece rezonansowej. Miał on zazwyczaj 4 oktawy i jeden tylko rząd skoczków.

Udoskonalenia spinetu doprowadziły do klawesynu, rodzaju wydłużonego spinetu, mającego kształt trójkąta z jednym końcem ściętym. W XVI w. klawesyn miał tylko jedną klawiaturę o 45 nutach. Wielkie udoskonalenia klawesynu wprowadził Hans Ruckers, zastępując jedną klawiaturę dwiema i dodając dla zwiększenia siły brzmienia oprócz 2 strun strojonych unisono. po jednej dla każdej klawiatury, 3-ci rząd strun krótszych, strojonych o oktawę wyżej. Układ strun jest następujący:

Górna klawiatura (albo mała klawiatura): jedna struna dająca dźwięk 8-stopowy.

Dolna klawiatura (czyli wielka klawiatura): jedna struna o dźwięku 8-stopowym; jedna struna 4-stopowa, t. j. dająca dźwięk oktawy wyższej.

Skoczki, ułożone w 3 rzędy, poruszały się swobodnie w „coulisseaux", długich rowkowanych ruchomych linjach drewnianych. „Rowki" w liczbie

---

[1]) Zdaje się, że wyraz ten najlepiej oddaje po polsku pojęcie „sautereau". Przyp. tłum.

trzech były rozmieszczone w następującym porządku (licząc od grającego):

Pierwszy zawierał skoczki rejestru 8-stopowego małej klawiatury.

Drugi zawierał skoczki rejestru oktawy, czyli 4-stopowego wielkiej klawiatury.

Trzeci zawierał skoczki rejestru 8-stopowego wielkiej klawiatury.

Każda linja rowkowana była poruszana zapomocą rączki umieszczonej na końcu manuałów powyżej małej klawiatury.

Przysunięcie „rowka" zbliżało skoczki do strun i pozwalało im grać. Od wrotnie, odsunięcie rowka uniemożliwiało uderzenie skoczków.

Można było także użyć wszystkich rejestrów naraz, łącząc klawiatury. W tym celu wysuwało się naprzód małą klawiaturę i grało się na wielkiej.

Listewka umocowana ponad rzędami skoczków nie pozwalała podrzucanym przez klawisze skoczkom wyskakiwać z rowków.

Około połowy XVII w. typ klawesynu o 2 klawiaturach ostatecznie się ustalił, skoro w 1655 r. Ch. Huyghens pisze o naszym pierwszym i nieśmiertelnym klawesyniście francuskim Jacques Champion de Chambonnières, że posiadał on oddawna „spinet o 2 klawiaturach bardzo doskonały, jakiego nikt już, jak myślę, nie zrobi po śmierci nieodżałowanej pamięci biedaka Couchet" [2]).

Wszystkie skoczki były zaopatrzone w krucze piórka, to też brzmienie mogło ulegać pewnej zmianie tylko w zależności od zmiany miejsca, w którem skoczek zaczepiał o strunę. Ponieważ mała i wielka klawiatura posiadały każda własną strunę 8-stopową, rozumie się, że skoczki małej klawiatury, mającej klawisze krótsze, wypadały bliżej progu („sillet"), podczas gdy skoczki wielkiej klawiatury o dłuższych klawiszach zaczepiały o struny w większem oddaleniu od progu. Brzmienie małej klawiatury było metaliczne, zlekka nosowe. Brzmienie wielkiej klawiatury było bardziej zaokrąglone. Drugi rząd skoczków wielkiej klawiatury, który szarpał struny dźwięczące o oktawę wyżej, czyli 4-stopowe, wyróżniał się odrębnem brzmieniem.

Piórko krucze, wprawdzie dość wytrzymałe, wymagało jednak po dłuższem użyciu zamiany na nowe. Oto czemu François Couperin le Grand w „l'Art de toucher le clavecin" zaleca „być bardzo ostrożnym i wymagającym co do klawiatury i mieć zawsze klawesyn dobrze opiórkowany". Ale zdając sobie sprawę z niedbalstwa wykonawców wobec trudności, jakie sprawia umiejętne założenie i dopasowanie piórka, dodaje: „rozumiem jednak, że

---

[2]) „épinette à deux claviers, très excellente et telle que je ne crois pas que personne en fasse après ce pauvre Couchet que je regrette extrêmement".

Couchet mieszkał w Antwerpji. Jego klawesyny były sławne i niejednokrotnie figurują w „Katalogu Sprzedaży instrumentów muzycznych XVIII w." („Catalogue de Ventes d'instruments de musique au XVIII siècle). Porównaj de Bricqueville.

znajdą się tacy, którym to jest obojętne, bowiem grają jednakowo źle na każdym instrumencie“ [3]).

Pascal Taskin, znakomity fabrykant francuski, urodzony w Theux w 1723 r., chcąc urozmaicić brzmienie klawesynu, wpadł na pomysł zastąpienia piórek zaostrzonemi sztyfcikami ze skóry zwykłej i bawolej. Zaopatrzył on skoczki wielkiej klawiatury w kawałki skóry bawolej dla 8-stopowej gry i sztyfciki ze skóry zwykłej dla 4-stopowej, zachowując piórka krucze dla skoczków i małej klawiatury. Wynalazek ten dodał wiele okrągłości i miękkości brzmieniu, nadając zarazem każdemu rzędowi skoczków odrębną barwę (timbre). Taskin wynalazł również rejestry h a r f y dla wielkiej klawiatury i tłumika (sourdine ou petite harpe) lub m a ł e j h a r f y dla małej. Te dwa rejestry składają się z drewnianej listewki przesuwalnej wzdłuż progu pod strunami. Do tej listewki przylepione są małe kwadraciki filcu, które zależnie od tego, czy się przesuwa listewkę na prawo czy na lewo, tłumią strunę 8-stopową wielkiej klawiatury lub również 8-stopową małej. Jednocześnie skala klawiatur została powiększona do 5 oktaw od *f* do *f* i instrumenty nazwano „clavecins à grand ravalement“.

Pierwszy klawesyn ze skórkami bawolemi zbudował Taskin dla Héberta, jeneralnego skarbnika Marynarki i Zabaw Dworskich (Trésorier général de la Marine et des Menus Plaisirs). Wzbudził on powszechny zachwyt, ponieważ wynalazek nadał basom „nieznaną dotąd wspaniałość“. „Dziennik muzyczny“ z 1773 r. dodaje: „Odkrycie p. Pascala zdobyło mu jednogłośne uznanie znawców. Najpierwsi artyści paryscy, jako to Armand-Louis Couperin i Balbastre zapragnęli niezwłocznie wykorzystać dobrodziejstwa tego wynalazku; dygnitarze dworscy i stołeczni pospieszają czemprędzej w ich ślady. To też p. Pascal żałuje tylko, że będąc ciągle zajęty przystosowywaniem swego wynalazku do starych klawesynów, nie ma chwili czasu na wykończenie swoich własnych, które, jak słusznie uważa, najbardziejby się przyczyniły do utrwalenia jego reputacji“ [4]).

W tym okresie instrumenty stały się prawdziwemi arcydziełami. Zaczęli je zdobić artyści; Coypel, Oudry, Watteau, Lancret, Bouchet, Hubert Robert malowali na nich swoje wieczne sceny pasterskie, stare zamki i tak charakterystyczne ruiny. Klawiatury wyrabiano z hebanu i kości słoniowej, z masy

---

[3]) „d'être très délicat en claviers et d'avoir toujours un clavecin bien emplumé“.

„je comprends cependant qu'il y a des gens à qui cela peut être indifférent parce qu'ils joüent également mal sur n'importe quelqu' instrument que ce soit“.

[4]) „La découverte de Mr. Pascal lui a mérité les suffrages unanimes des connaisseurs. Les premiers artistes de Paris, tels MMrs Armand-Louis Couperin et Balbastre n'ont pas tardé à vouloir jouir du bienfait de cette invention et les grands de la Cour et de la capitale s'empressent tellement de suivre leur exemple, que Mr Pascal n'a d'autres regrets que d'être sans cesse occupé à appliquer son mécanisme à d'anciens clavecins et de n'avoir pas un moment pour achever les siens, qu'il regardoit, avec raison, comme les plus propres à assurer sa réputation“. „Journal de Musique“ 1773.

perłowej i szyldkretu, frontony rzeźbiono lub pokrywano wytłaczaną skórą Krótko mówiąc, był to istny wyścig przepychu artystycznego.

W 1768 r. przyjechał do Paryża Sebastjan Erard, założyciel słynnej fabryki fortepianów; wstąpił on naprzód jako prosty robotnik do fabrykanta klawesynów, którego prędko zaniepokoiła jego zadziwiająca zręczność. Odprawiony przez zawiść, wstąpił do innego zakładu, gdzie lepiej oceniono jego zalety. Wkrótce potem zbudował dla księcia de la Blancherie swój słynny klawesyn m e c h a n i c z n y, arcydzieło pomysłowości i wykonania, który wywołał sensację wśród artystów paryskich i którego szczegółowy opis umieścił opat Roussier w „Journal de Paris" r. 1772.

I na tem się skończyło. Klawesyn zdetronizowany przez groźnego rywala, pianoforte, powoli zostaje usunięty na drugi plan. W cytowanym powyżej „Katalogu Sprzedaży instrumentów muzycznych XVIII w." czytamy, że 20 grudnia 1778 r. ofiarują za 100 ludwików klawesyn André Ruckers z 1606 r., z malowidłem Watteau [5]) i wspaniałemi złoceniami, który kosztował 1000 ludwików.

Upadek zaznacza się jeszcze bardziej 2 marca 1782 r., kiedy ofiarują zamianę klawesynu na modny kabrjolet!

Nieliczne klawesyny, które przetrwały zawieruchę rewolucji i ostały się mimo pogardy epoki, zawdzięczają to zdobiącym je malowidłom. Inne zostały spalone lub zamienione na gabloty... co niejednokrotnie zdarzyło mi się widzieć.

Zaniedbany, pogardzony, traktowany jako „cage à mouches" [6]), klawesyn przeżył pierwsze krótkie przebudzenie na Wystawie Powszechnej w Paryżu 1878 r. W dniu wystawy retrospektywnej, zorganizowanej w Trocadéro przez Nuitter, Lecomte, Gay, Chouquet i Gand, senjor pianistów Jacques Herz grał „z powodzeniem, zaprawionem pikanterją, menuet Boccherini'ego na klawesynie Taskin z r. 1759 przed Ministrem i Komisją". („Journal de Musique", 15 czerwca 1878 r.).

Zmartwychwstanie klawesynu zawdzięczamy znakomitemu mistrzowi, nieodżałowanej pamięci Ludwikowi Diémer. On to pierwszy miał szczęśliwą

---

[5]) Należy zaznaczyć, że Watteau, urodzony w 1681 r., nie mógł zdobić klawesynu w 1606 r., ale często się zdarzało, że klawesyny w dawniejszym stylu były zdobione w późniejszych czasach z przystosowaniem do „mody dnia". Widziałem klawesyny z malowidłami na pudle w stylu Ludwika XIV, ustawione na nóżkach w stylu Ludwika XV. Klawesyn, który niegdyś należał do panny de la Vallière i figurował na Wystawie Muzyki i Tańca, był później wymalowany przez Lancret i ustawiony na nóżkach w stylu Ludwika XV. Klawesyn, który jest w mojem posiadaniu, zbudowany przez Watters około 1737 r., naprawiony przez Fissot w 1762, jest ozdobiony malowidłem późniejszem, które znakomici znawcy przypisują Hubertowi Robert. Niemniej wszakże w niektórych miejscach na obramowaniu dzisiejszego malowidła pojawiają się jeszcze ślady dawnego zdobienia.

[6]) „Klatka na muchy": krytycy klawesynu często porównywali jego brzmienie do brzęczenia much

myśl powołania do życia naszych dawnych mistrzów i ten sam klawesyn, na którym został odegrany w 1878 r. menuet Boccherini'ego, posłużył mu z kolei do koncertów historycznych, które dał w 1889 r. na Wystawie Powszechnej. Wtedy to firma Erard, podejmując plany Sebastjana Erarda, zbudowała dla L. Diémera klawesyn, posiadający wszystkie dawne rejestry łącznie z piórkami. Instrument ten, o świetnem brzmieniu, może być postawiony obok dawnych. Diémer założył wówczas „Towarzystwo instrumentów dawnych" („Société des instruments anciens") razem z Delsart, Van Waefelghem i Grillet, i ci wszyscy, którzy mieli szczęście słyszeć L. Diémera, zachowają w pamięci jego uderzenie jasne, przedziwnie precyzyjne i umiejętność, z jaką używał rozmaitych rejestrów.

O GRZE NA KLAWESYNIE.

Klawesyn nie mógł oddać niuansów *crescendo* i *diminuendo*, będąc nieekspresyjnym w dotknięciu. Nic nie znaczyło, czy się klawisz uderzało mocno, czy słabo. *Forte* lub *piano* można było uzyskać jedynie grając p l a n a m i, t. j. zmieniając klawiaturę, stosując rejestr 4-stopowy, lub łącząc klawiatury. Ozdobniki również przyczyniały się do nadania pewnego znaczenia nutom, ale nie należy w tem ich użyciu na klawesynie dopatrywać się jedynego ich celu. Ozdobniki należały do ówczesnego stylu muzycznego zarówno w śpiewie, jak i w utworach na instrumenty smyczkowe.

François Couperin le Grand przekazał nam swój sąd o właściwościach klawesynu i co do mnie, przekonałem się, ile ma słuszności i jak cenne jest jego doświadczenie dla dzisiejszego klawesynisty.

„Klawesyn jest doskonały co do skali i błyskotliwy sam przez się, ale ponieważ nie może zwiększać ani zmniejszać tonu, jestem pełen uznania dla tych, którzy dzięki nieskończenie umiejętnej grze, popartej dobrym smakiem, potrafią zmusić ten instrument do ekspresji". (Przedmowa I Księgi Utworów klawesynowych 1713 r.).

„Ponieważ tony klawesynu są najzupełniej określone i tem samem nie mogą być zwiększane ani zmniejszane, wydawało się dotąd niemożliwe oddać uczucie na tym instrumencie. Niemniej jednak, z pomocą studjów i badań, któremi poparłem tę odrobinę naturalnego daru, jaki mi zesłało Niebo, postaram się objaśnić, jakim sposobem udało mi się ku wielkiej mej radości, wzruszyć osoby pełne smaku, które uczyniły mi zaszczyt, słuchając mojej gry, i jak wykształciłem uczniów, którzy mnie może nawet prześcigają.

Wrażenie, które osiągam, zawdzięcza swój efekt przerywaniu i zawieszeniu tonów, należycie zastosowanym i w zgodzie z charakterem danego utworu. Dwa te ozdobniki przez swe przeciwieństwo, pozostawiają ucho słuchacza w niepewności: tak, że w miejscach, gdzie instrumenty smyczkowe zwiększają

ton, nagłe zamilknięcie klawesynu (przez działanie odwrotne) zdaje się poddawać słuchowi rzecz pożądaną". (L'Art de toucher le Clavecin 1717) [7]).

Dla wydobycia pełni brzmienia uderzenie klawesynu wymagało specjalnych studjów „toucher" i tak, jak się to dzieje u pianistów, gra klawesynistów niezawsze była podobna.

Np. Chambonnières umiał wydobyć z klawesynu brzmienie, które nie miało sobie równych. „Kiedy uderzał akord, który jednocześnie naśladował inny grający, słyszało się jednakże dużą różnicę, a przyczyną tego jest, że posiadał on zręczność i sposób dotknięcia i uderzenia nieznane innym" [8]).

O BUDOWIE KLAWESYNU.

Pudło dawnego klawesynu jest zawsze z drzewa jodłowego albo topolowego, a ścianki mają nie więcej, jak centymetr grubości. Deka rezonansowa z doborowej jodły bardzo ścisłego drzewa dwóch milimetrów grubości, jest obramowana lekko, ale solidnie. Dno klawesynu jest z u p e ł n i e z a m k n i ę t e i tworzy wraz z deką rezonansową obszerną skrzynię rezonansową. Wibracje, zamiast gubić się dołem, są odbijane, jak w skrzypcach lub wiolonczeli. Cały instrument wibruje, jak można się przekonać, kładąc rękę na pudle podczas grania. To jest właśnie sekret pięknego brzmienia dawnego klawesynu.

Ktoś napisał niegdyś: „że nie należy sądzić o brzmieniu dawnych klawesynów według okazów, które się przechowały w muzeach i których deka rezonansowa dawno już umarła". Rozumowanie to jest rozczulająco naiwne, gdyż zwykle klawesyny te nie mają strun i są w zupełnym upadku. Mogli-

---

[7]) „Le clavecin est parfait quant à son étendue et brillant par luy-même, mais comme il ne peut enfler ny diminuer les sons, je sçaurai toujours gré à ceux qui par un art infini, soutenu par le goût, pourront arriver à rendre cet instrument susceptible d'expression".

(Préface I-r Livre de Pièces de clavecin 1713).

„Les sons du clavecin étant décidés chacun en particulier et par conséquent ne pouvant être enflés ny diminués, il a paru insoutenable jusqu'à présent que l'on pût donner de l'âme à cet instrument. Cependant, par les recherches dont j'ay appuyé le peu de naturel que le ciel m'a donné, je vais tâcher de faire comprendre par quelles raisons j'ay sû acquérir le bonheur de toucher les personnes de goût qui m'ont fait l'honneur de m'entendre et de former des élèves qui peut-être me surpassent.

L'impresion sensible que je propose doit son effet à la cessation et à la suspension des sons, faites à propos, et selon le caractère des pièces. Ces deux agréments par leur opposition, laissent l'oreille indéterminée: en sorte que dans les occasions où les instruments à archet enflent leurs sons, la suppression de ceux du clavecin semble (par un effet contraire) retracer â l'oreille la chose souhaitée".

(L'Art de toucher le Clavecin 1717).

[8]) „S'il faisait un accord qu'un autre en même temps eût imité en faisant la mesme chose, on y trouvoit néanmoins une grande différence et la raison en est qu'il avait une adresse et une manière d'appliquer les doigts sur les touches qui étoit inconnue aux autres".

(Le Gallois, *Lettre à M-lle Regnault de Sollier touchant la musique).*

byśmy osądzić ich brzmienie, gdyby je naprawiono, a może wtedy zdumielibyśmy się ich doskonałością. Oto przykład. Mój klawesyn był przez 23 lata w podziemiach, pudło rzucone na ziemię wśród węgla, malowidło przybite do ściany. Deka rezonansowa popękana, w żałosnym stanie. I oto rozumne zabiegi zdolnego rzemieślnika przywróciły całość do porządku i od 20 lat, odkąd gram na tym klawesynie, odbywam z nim długie podróże, nigdy nie miałem żadnego przypadku i przymusowej przerwy w pracy. Jest on lekki, bo waży zaledwie 160 kilo w opakowaniu i skrzyni! Jest to wielki klawesyn „à ravalement" długości 2 metrów 42 ctm.

Dawne klawesyny stały się dziś rzadkością i ceny ich sięgają cyfr astronomicznych. To też podjęte zostały chwalebne usiłowania budowy nowoczesnych klawesynów. Słowo „nowoczesne" („moderne") jest najzupełniej słuszne, bowiem nie próbowano kopjować dawnych klawesynów, co byłoby słuszniejsze, lecz stworzono instrument specjalny, który tylko w ogólnych linjach zachował zasadę klawesynu, t. j. szczypanie struny.

Postaram się objaśnić bez uprzedzeń, co według mego zdania odróżnia klawesyn współczesny od dawnego, a także co zachował on z dawnego instrumentu.

Przedewszystkiem powiększono skrzynię klawesynu, nadając jej zarazem dużo większą grubość; zamiast jodły lub topoli użyto drzewa bukowego, twardego i łamiącego dźwięk (réfractaire). Poza tem nadano podwójną grubość dece rezonansowej. Dalej ujęto całość w sztaby metalowe, jak fortepian, i pozostawiono dno o t w a r t e. W rezultacie: pudło jest o wiele za ciężkie i niczem nie przypomina dawnej „dźwięcznej skrzyni", ponieważ jest pozbawione dna: w sumie jest to tylko rama (châssis).

Przeciwnie, co się tyczy skoczków, mechanika ich wzbogaciła się pomysłowemi dodatkami: śrubki regulujące kołysanie się języczka na poprzecznej osi, które pozwalają wysunąć lub cofnąć ostrze języczka do właściwego punktu atakowania struny bez uciekania się do trudnej sztuki operowania scyzorykiem; potem druga śrubka w dole skoczka, która reguluje jego wysokość. Do moich „sautereaux" zastosowałem te same urządzenia, nie będąc bynajmniej wrogiem wszystkiego, co może być udoskonaleniem z punktu widzenia mechaniki, ale oczywiście bez szkody dla brzmienia.

Niestety, zaniechano zupełnie użycia piórek kruczych dla małej klawiatury pod pozorem, że się zbyt prędko łamią. Jest to słuszne dla tych piórek, które widziałem i które były ordynarnemi wykałaczkami. Ale jeśli się używa c z a r n e j części pióra, a nie białej, możemy być pewni wielkiej ich trwałości. To zaniechanie piórek dzieje się kosztem rozmaitości brzmienia. Sebastjan Erard w swoim czasie dodał rząd skoczków dla małej klawiatury, angielscy fabrykanci poszli za jego przykładem, ale również, jak Seb. Erard, zachowali rejestr piórkowy dla małej klawiatury.

Co do pedałów, niewątpliwie praktyczniejszych od rejestrów ręcznych, wy-

nalazek nie jest współczesny, co widać z już cytowanego „Journal de Paris" z r. 1773:

„Dla zwiększenia rozmaitości wyrazu, p. Taskin wpadł na pomysł przeprowadzenia przez klawesyn z góry na dół żelaznych prętów, których górny koniec porusza rejestry piórkowe. Klawesynista dokonywa tego, naciskając kolanem dolny koniec prętu. Ten pomysłowy mechanizm pozwala klawesyniście nie przerywać gry i nie zdejmować rąk z klawiatury; może zatem z całą finezją, na jaką go stać, oddać wszystkie subtelności wyrazu muzycznego" [9]).

„P. Taskin nie poprzestał na tem, dla dodania grze jasności i urozmaicenia umieści on pod nogami grającego rodzaj pedału albo „tirant" (wysuwacza), który porusza dowolnie rejestr skoczków z piórkami lub ze skórkami bawolemi. Im silniej naciska się nogą, tembardziej rosną dźwięki [10]). Zapomocą tego mechanizmu klawesynista może na nie przelać działanie resoru poruszanego nogą; siła z jaką porusza resor, ożywia go i wzmacnia". *(Almanach musical:* Paris 1782) [11]).

Wynalazek ten był zrealizowany 10 lat wcześniej w 1772 r. przez Seb. Erarda w jego klawesynie mechanicznym, który posiadał 4 rzędy skoczków: 3 piórkowe i 1 skórkowy (bawoli). Pedał poruszał podpórkę ruchomą, która kładła się na strunach w połowie ich długości, podnosząc je odrazu o oktawę wyżej. Opierając stopniowo nogę na pedale przymocowanym do lewej nogi klawesynu, wysuwano rejestr oktawy górnej, rejestr małej klawiatury, dużej klawiatury i usuwano rejestr bawoli. Wreszcie, kiedy chciano, żeby wszystkie rejestry grały naraz, posługiwano się pedałem umocowanym u prawej nogi

---

[9]) „Pour augmenter la variété de l'expression, M. Taskin a imaginé de faire traverser son clavecin de haut en bas par des baguettes de fer, dont l'extrémité supérieure fait mouvoir des registres emplumés. Le claveciniste opère cet effet en pressant avec le genou le bout inférieur de ces baguettes. Ce mécanisme ingénieux n'oblige pas le claveciniste à interrompre son jeu, à déplacer la main du clavier; il rend avec tout l'esprit dont il est capable, toutes les finesses dont l'expression musicale est susceptible".

[10]) Była tu wszakże granica, bowiem gdyby skoczki zbyt mocno szarpały struny, nie mogłyby ich podnieść. Tego rodzaju urządzenie istnieje w moim klawesynie. Jest tam rączka połączona z klinem, który dostając się (pomiędzy końcem „coulisseaux" a ścianką pudła) do rejestru 8-stopowego wielkiej klawiatury, przesuwa troszeczkę rowki i przez bardzo nieznaczne cofnięcie oddala cokolwieczek skoczki od strun. Skutkiem tego następuje zmniejszenie brzmienia. Nie można jednakże zwiększyć szarpnięcia struny poza granicę, która pozwala języczkowi skoczka zaczepić o strunę i wrócić na swoje miejsce pod strunę

[11]) „M. Taskin ne s'est pas borné à ce changement, pour rendre le jeu du clavecin plus net et plus varié, il a placé, sous les pieds du claveciniste, une espèce de pédale ou de tirant, qui fait mouvoir à volonté le jeu du sautereau de buffle ou celui du sautereau de plumes. Plus la pression du pied sur le tirant est forte, plus elle enfle les sons. A l'aide de cette mécanique le claveciniste peut leur donner dans la même proportion, l'effet du ressort qu'il fait agir du pied; la force avec laquelle il le met en mouvement l'anime et le vivifie".
(Almanach Musical: Paris 1782).

klawesynu, nie będąc zmuszonym do przerwania wykonania dla popchnięcia małej klawiatury ponad wielką.

Pedały te nie powinny skłaniać wykonawcy do używania ich, jako „pudła ekspresyjnego“ (boîte d'expression) organów, dla wywołania wrażenia crescendo i diminuendo. Są one praktyczne, ponieważ nie zmuszają wykonawcy mało przyzwyczajonego do dawnego klawesynu, do przerywania gry dla wyciągnięcia rejestru. Ale niechże wykonawca pamięta zawsze o tem, że charakterowi klawesynu najwięcej odpowiada, jak to świetnie wykazał Fr. Couperin — przeciwstawianie brzmienia czyli gra p l a n a m i, czego przedewszystkiem uczę swoich uczniów.

Od kilku lat posunięto się jeszcze dalej w modernizowaniu instrumentu. Dodano do klawesynu grę 16-stopową do klawiatur ręcznych, absolutnie nieznaną dawnym fabrykantom francuskim. Jest coprawda w Konserwatorjum Sztuk i Rzemiosł w Paryżu (Conservatoire des Arts et Métiers) wspaniały klawesyn w doskonałym stanie, który posiada grę 16-stopową. Ale rejestr ten nie należy do klawiatury ręcznej. Ponieważ ten klawesyn stosownie do dawnego zwyczaju jest zamknięty od spodu, dno służy za dekę harmoniczną dla rejestru grubszych strun, wprawionych w ruch przez małe młoteczki, poruszane, jak w organach, przez pedały nożne.

Dodanie rejestru 16-stopowych strun o wiele grubszych i kręconych, wywierających znaczny ucisk na dekę rezonansową, zmusiło do zwiększenia grubości deki i wzmocnienia ram. Musiano nawet, tak jak w fortepianie, zastosować ramy z lanego metalu. Nie jest to już dawna lekka skrzynia dźwięcząca. Dawnego brzmienia w dzisiejszym klawesynie nie odnajdziemy, jest to już inny instrument.

Czemu nie kopjować dawnych klawesynów, dodając im pomoc pedałów? Jest to rzecz łatwa i już niegdyś zrobiona. Kiedy zaczynałem grać na klawesynie, miałem do dyspozycji 2 instrumenty. Jeden był to Henry Hems z 1755 r., drugi był kopją ostatniego, wykonaną przez zręcznego majstra Tomasini. Kopja dorównywała wartością oryginałowi, a nawet miała tę wyższość, że rejestry były wygodniej umieszczone dla rąk — ale brzmienie było jednakowe. Możnaby było z łatwością zastąpić rejestry pedałami.

Co do wyboru rejestrów i ich kombinowania, należy przedewszystkiem przejąć się duchem epoki, w jakiej żył kompozytor. Oczywistą jest rzeczą, że utwór Chambonnières'a wyklucza najzupełniej użycie harfy i surdyny wymyślonych przez Taskina. W czasach Chambonnières'a klawesyn był skromny i surowy; skromna i surowa musi być rejestracja; muzyka Chambonnières'a nie wymaga skomplikowanego klawesynu aby być pełną wyrazu. Począwszy od Couperina Wielkiego, a w szczególności w epoce Rameau, kiedy doskonałość klawesynu doszła do szczytu, można wyzyskać wszystkie możliwości klawesynu. Ale ciągła zmiana rejestracji nie powinna paczyć linji muzycznej i robić z klawesynu instrumentu popisowego dla marnych pia-

nistów w poszukiwaniu z a b a w n y c h (nieraz słyszałem takie określenie) efektów. Mam pośród swoich uczniów 2 znakomite pianistki, które przeszły przez próbę estrady, z których jedna jest profesorem Konserwatorjum (Conservatoire National de Musique) w Paryżu i jestem przekonany dziś więcej, niż kiedykolwiek, że trzeba być doskonałym pianistą i muzykiem, żeby dobrze grać na klawesynie.

Luty, 1930.

Dr. Ludwik Bronarski (Genewa).
LISTY CHOPINA W GENEWIE.

W bogatym zbiorze autografów, jakie posiada p. Henryk Fatio w Genewie, znajdują się trzy listy Chopina. Najcenniejszym wśród nich jest ów często cytowany list, pisany z Calder House w Szkocji do Fontany dn. 18 sierpnia 1848 [1]). Jest to jeden z najsmutniejszych i najbardziej przejmujących listów Chopina. Niepodobna oprzeć się wzruszeniu, zwłaszcza gdy się widzi w oryginale te wyblakłym dziś już atramentem, na pożółkłym papierze, zmęczonem pismem kreślone słowa: „Ja już ledwo dyszę — je suis tout prêt à crever — a ty łysiejesz zapewne i zostaniesz jeszcze nad moim kamieniem, jak te wierzby nasze, pamiętasz? — co to goły łeb pokazują... Wegetuję — czekam zimy cierpliwie. Marzę to o domu, to o Rzymie, — to o szczęściu, to o biedzie"... Mimowoli przy tych słowach dźwięczą w uszach melodje ostatniego, na łożu śmierci pisanego Mazurka, z jego cichą rezygnacją, serdecznym żalem, żałosną skargą i bezbrzeżną tęsknotą.

Dwa inne „genewskie" listy Chopina nie były dotąd wydane drukiem. Są one nierównie mniej ciekawe jako dokument psychologiczny i biograficzny. W przypuszczeniu jednak, że wśród czytelników „Kwartalnika" znajdują się liczni wielbiciele Chopina, którzy o sobie powiedzieć mogą: „Nihil Chopiniani a me alienum puto", — z uwagi też, że każdy najmniejszy dokument może dla biografa w pewnych okolicznościach przedstawiać wartość, której zgóry przewidzieć nie można, przytaczam poniżej tekst tych listów in extenso [2]).

Jeden z nich to list polecający, jaki Chopin dał Alary'emu do Schindlera w Akwizgranie. Juljusz Alary, urodzony w 1814 r. w Mantui, przebywał od 1833-go r. przeważnie w Paryżu. Jako kompozytor uprawiał głównie muzykę

---

[1]) Hoesick, „Chopiniana", I 100—102 i „Chopin" (1927) II 430 nast. W nowem niemieckiem wydaniu listów Chopina (Monachjum 1928) znajduje się list ten na str. 392 nast. Oryginał pana Fatio znajdował się przedtem w zbiorach W. Heyera w Kolonji.

[2]) Za uprzejme zezwolenie na ogłoszenie tych listów składam panu Henrykowi Fatio na tem miejscu serdeczne podziękowanie.

wokalną i zostawił wiele pieśni, aryj, duetów i t. p. jak również kilka oper (p. Fétis, Biogr. univers. des mus., T. I (Paris 1860), p. 46 i Supplément, T. I (Paris 1878), p. 8). W Paryżu po raz pierwszy zwrócił na siebie uwagę trenem, napisanym na śmierć Belliniego. Może to wspólna sympatja dla tego włoskiego mistrza zbliżyła Alary'ego i Chopina do siebie. Antoni Schindler, znany biograf Beethovena, osiedlił się jako „Musikdirektor" w Akwizgranie w 1825 r. i przebywał w tem mieście z przerwami do r. 1842. Był on wielkim wielbicielem Chopina, którego słyszał w czasie swego pobytu w Paryżu. Wrażenia z tego pobytu skreślił w studjum „Beethoven in Paris" (1842), włączonem następnie do 2-go wydania biografji Beethovena (Fétis, l. c., T. VII (Paris 1864), p. 464), a zawierającem entuzjastyczny ustęp o Chopinie [3]).

List Chopina brzmi:

Cher Maestro,

Permettez-moi de vous recommandez un jeune compositeur dont le nom vous est certainement connu. M-r Alary va passer quelques jours dans votre ville — et souhaite beacoup de faire votre interessante conaissance

t a v (tout à vous, Przyp. wyd.)

Chopin

22 Mai 1841. Paris. [4])

Adres (na wolnej stronie papieru listowego):

Monsieur

Monsieur Schindler

Maître de Chapelle

à Aix la Chapelle.

List pisany jest pośpiesznie. To tłumaczy częściowo owe błędy, jakie się wkradły do tekstu.

Inaczej zupełnie przedstawia się list następny. Jest to oficjalne, starannie zredagowane (może z cudzą pomocą, kto wie czy nie samej pani G. Sand?) i jakby według bruljonu ładnie przepisywane pismo z gratulacjami dla Wery Kologriwow z okazji jej zaślubin z malarzem Rubio. Adresatka była — według Mikulego — jedną z najlepszych uczennic Chopina. Niecks powołuje się często na jej świadectwo, zwłaszcza, gdy mówi o pedagogicznej działal-

---

[3]) Wyjątek z tego ustępu umieścił Niecks w swem „Fr. Chopin as a Man and Musician", 3. wyd. II 330. Jeszcze dłuższy cytat przytacza Hoesick („Chopin", II 203 nast.). Dodany u Hoesicka komentarz wymaga poprawek na podstawie powyżej przytoczonych dat. List Chopina do Schindlera, który tu właśnie ogłaszamy, potwierdza, że obaj znali się już w r. 1841. Chopin był w Akwizgranie w 1834 r., jednak mało prawdopodobnem jest, aby tam był spotkał Schindlera, skoro ten zamieszkał w tem mieście dopiero w roku następnym. Może poznali się jeszcze przedtem w Wiedniu.

[4]) W tłumaczeniu: Kochany Maestro, Pozwalam sobie polecić względom Pańskim młodego kompozytora, którego nazwisko jest Panu z pewnością znanem. Pan Alary ma spędzić kilka dni w mieście Pańskiem i bardzo pragnie zawarcia tak zajmującej znajomości z Panem. Oddany — Chopin. 22 maja 1841, Paryż.

ności Chopina. Mimo staranności, z jaką list był pisany, znajdują się i tutaj błędy we francuszczyźnie — bardzo zresztą sympatyczne dla serca polskiego! W poniżej powtórzonym tekście zachowuję wiernie pisownię Chopina; w szczególności brak akcentów [5]).

Oto tekst tego listu:

Chère Madame Rubio,

Si je n'ai pas repondu desuite à votre bonne lettre dans la quelle vous m'annonciez votre mariage, c'est que je comptais vers ce temps là me trouver à Paris et je pensais pouvoir vous feliciter tous les deux de vive voix. Mon départ ayant été ajourné indéfiniment, j'allais vous adresser quelques lignes, quand un mot de M-me de Beton m'a annoncé votre départ de Paris sans espoir du retour. Je ne savais plus où vous écrire. Heureusement votre seconde lettre m'arrive avec le faire-part de M-me de Rielle, et je vous remercie de coeur de m'avoir donner ainsi le moyen de vous faire savoir toute la joie que m'a causé la nouvelle de votre union avec M-r Rubio. Je suis persuadé que vous ne doutez pas un instant de la sincerité des voeux que je forme pour votre bonheur, ce bonheur que vous meritez à tant des titres. Soyez, je vous prie, l'interprète auprès de Monsieur Rubio de tous mes souhaits les plus empressés pour votre prosperité, — et veuillez me compter toujours, à Rome ou à Odessa, au nombre de vos meilleurs amis.

Votre tout dévoué

F. Chopin [6]).

Ch. de Nohant
22 7-bre 1846.

---

[5]) Zaznaczam też, że Chopin pisał „vous" i „votre" przeważnie dużą literą na początku, czego w druku nie uwzględniłem. — Chopin sam przyznawał się chętnie do braków we francuszczyźnie, p. Gutry, l. c., str. 283, 301, 358—9.

[6]) Tłumaczenie: Droga Pani Rubio! Jeżeli nie zaraz odpowiedziałem na miły list, w którym Pani doniosła mi o Swoim ślubie, to dlatego, że spodziewałem się w tym czasie znaleźć się w Paryżu i móc złożyć Obojgu Państwu me życzenia ustnie. Ponieważ jednak wyjazd mój stąd odłożony został na czas nieograniczony, miałem właśnie napisać do Pani kilka słów, gdy pani Beton doniosła mi, że Pani wyjechała z Paryża bez nadziei powrotu. Nie wiedziałem dokąd Pani pisać. Na szczęście dostaję drugi list Pani z uwiadomieniem pani Rielle i z serca dziękuję, że dała mi Pani w ten sposób możność wyrażenia Pani radości, jaką mię przejęła wiadomość o połączeniu się Pani z panem Rubio. Jestem przekonany, że Pani nie wątpi ani na chwilę o szczerości życzeń szczęścia, jakie składam, tego szczęścia, na które Pani z tylu względów zasługuje. Proszę wyrazić łaskawie panu Rubio gorące życzenia, jakie żywię dla Waszego powodzenia, i proszę zaliczać mnie zawsze, w Rzymie czy w Odesie, do liczby najlepszych Swoich przyjaciół

Château de Nohant szczerze oddany

F. Chopin.

22 września 1846

Adres (na kopercie):
Madame V. Rubio
née de Kologrivoff
à Milan
(Italie)
poste restante

Pieczątka pocztowa: Paris 26 Sept. 46.

Na odwrotnej stronie koperty pieczątka: Milan(o) 30 Set.

Papier listowy ma wyciśnięte inicjały G. S. (George Sand).

Karłowicz streszcza w „Niewydanych pamiątkach po Chopinie“ (1904) dwa listy pani Rubio do Chopina (str. 271 nast.). Drugi z nich pisany był z Odesy dn. 18 maja 1847. Jak wynika z opowiadania Niecksa (l. c., II 312 nast.), pani Rubio przynajmniej w ostatnich miesiącach życia Chopina przebywała znowu w Paryżu. Umarła we Florencji, w 1880 r. (ibid., II 121) [7]).

NIEZNANE LISTY STANISŁAWA I ALEKSANDRY MONIUSZKÓW

Wydał

Prof. Dr. Adolf Chybiński (Lwów)

Bibljoteka im. Ossolińskich we Lwowie posiada kilkanaście listów Stanisława i Aleksandry Moniuszków. Listy te, choć wydane przezemnie w r. 1918 w „Przeglądzie Muzycznym“ (Warszawa) w nrze 1—2(137), a więc w czasie trwającej jeszcze wielkiej wojny, wymagają ponownego wydania. Nie zwróciły one uwagi monografów Moniuszki, a prócz tego pierwsze ich wydanie wymaga pewnych poprawek. W obecnem wydaniu liczby ujęte w nawias oznaczają nr. rękopisu w bibljotece im. Ossolińskich. Listy te są ważne jako przyczynki do biografji i poglądów Moniuszki oraz ze względu na bardzo dziwne a interesujące losy niektórych utworów twórcy „Halki“ po jego śmierci.

1.

(4261) Wielmożny Pan Dominik *Szulc* w Warszawie, ulica Bednarska, Hotel Smoleński.

Mój młody przyjaciel Jan Karłowicz, po ukończeniu kursów uniwersyteckich, rozpoczyna podróż do znaczniejszych miast Europy, a rozpoczyna od

---

[7]) W zbiorach W. Heyera w Kolonji znajdował się krótki list Chopina (bez daty) do panny Kologriwow z prośbą o wystaranie się o bilety do teatru (p. Auktionskatalog Nachlass Wilhelm Heyer IV. L. Liepmannssohn, Berlin). P. też Hoesick, „Chopiniana“, I, str. IX.

Warszawy, w której kilka tygodni ma zamiar przepędzić. Chciej Go, Najzacniejszy Panie Dominiku, otoczyć Twem światłem i życzliwością, którą tak hojnie obdarzać lubisz wszystkich pracujących w pięknym celu.

Ja sam ciągle jeszcze piszę *Halkę,* ale już jestem ku końcowi. Zobaczymy się wkrótce niezawodnie. Smuci mnie tylko, że ani słówka dopytać się nie mogę, jak idzie uczenie się tej opery w warszawskim teatrze.

Więc do pożądanego widzenia się. Polecam się drogiej Waszej pamięci i sercu. Najżyczliwszy *S. Moniuszko.* — *1857,* m. wrzesień 15/27, Wilno.

(*Uwaga wydawcy:* „Halkę" wystawiono w Warszawie w Nowy Rok 1858).

2.

(4262) Wielmożny Pan Maurycy *Karasowski,* Artysta Muzyki w Warszawie, Krakowskie Przedmieście — naprzeciw kościoła św. Krzyża.

Zaledwom przeszłego tygodnia pozdrowił stąd Kochanego Pana, znowu nadarza mi się zręczność przypomnienia się Jego pamięci, przez jadącego zagranicę Pana Jana Karłowicza, bardzo zacnego młodzieńca i wielkiego Muzyki Amatora. Nie mogę korzystniej Mu dopomóc, jak radząc, ażeby udał się do Pana, popierając mojem wstawieniem się, ażebyście w rzeczach muzyki raczyli Go przyjąć gościnnie.

Z niespokojnością oczekuję jakiejkolwiek wiadomości z Waszego teatru, ale się doczekać nie mogę. Zlitujcie się i choć słówko złe czy dobre napiszcie. Czekałem lat dziesięć, to już czekać umiem.

Najżyczliwszy sługa *S. Moniuszko.* — *1857,* m. wrzesień 15/27, Wilno.

3.

(4263) List ten — bez adresu — pisany jest prawdopodobnie do Jana Karłowicza. Brakuje również miejsce i data, dopisane jednak późniejszą ręką: *„Paryż, latem 1858".*

Najzacniejszy Panie! Kara Boska z głupimi ludźmi! a ja tu w mojem mieszkaniu posługuję się istotnym Kasparkiem (?!). Wyobraź Pan, co się stało: od 6-ej wiernie czekałem Pańskiego przybycia. Tymczasem na dole, na moim numerze zawieszono klucz obcy, na powadze którego wszystkich łaskawych, chcących mnie pożegnać odprawiono, skazując mnie na niegrzeczną nierzetelność.

Dziękuję Panu serdecznie za Jego uczynność i certyfikatem, jak Orfeusz lutnią, będę złe duchy pograniczne odpędzał. Nie wiem, czy mi się uda jeszcze osobiście Pana pożegnać. Więc teraz do widzenia na rodzinnej ziemi.

Najżyczliwszy sługa *St. Moniuszko.* — Wtorek.

4.

(4264) List bez adresu, pisany prawdopodobnie do Jana Karłowicza. Warszawa, 10/1 *1871*, ul. Mazowiecka 3. — Szanowny Panie, Koncert uniwersytecki odbędzie się niezawodnie za dni dwanaście, a więc 22/10 d. m. stycznia o 1-ej z południa, w Salach Redutowych przy teatrze.

Czekam wiadomości od Pana, bojąc się tylko, czy przyspieszenie terminu nie zachwieje w zacnem postanowieniu przyjścia nam w pomoc.

Ślę dwa listy, bo mnie dwa dano adresy, ale tylko jednej rezolucji czekam bardzo, bardzo niecierpliwie, bo pojawienie się przestronniejsze, artystyczne Szanownego Pana u nas niewątpliwie wpłynie na powodzenie naszych zamiarów.

Z prawdziwym szacunkiem *Stanisław Moniuszko.*

5.

(4265) Treść listu identyczna z nrem 4.

6.

(4266) List bez adresu, pisany do *Jana Karłowicza.* — Szanowny Panie! Nie otrzymując upragnionej odpowiedzi, zachwiałem się w moich obliczeniach i pospieszam zawiadomić, że koncert prawdopodobnie zostanie o tydzień jeden odłożony.

Najżyczliwszy sługa *S. Moniuszko.*

7.

(4267) Treść listu identyczna z nrem 6.

(*Uwaga wydawcy:* następne listy są pisane przez *Aleksandrę Moniuszkową* do *Jana Karłowicza.* Podane tu są tylko wyjątki, odnoszące się do Stanisława Moniuszki).

8.

(4268) Data: *18* 3/15 *73.* — Co do wyszukanych przez Szanownego Pana kompozycji mego męża, do Jego dalszej opieki zostawiam w ręku Jego. Za życia męża mojego płacono mu za arkusz kompozycji czy najmniejszą śpiewkę 15 rs. Po śmierci płacą 25 rs., ale jeżeli Panu i za 15 rs. uda się zbyć, będę również mu wdzięczna. — Co do Autografu, zupełnie zostawiam do uznania Szanownego Pana, zawsze to będzie cegiełka do Jego pomnika.

(*Uwaga wydawcy:* Poliński twierdzi w swej monografji o Moniuszce, że zależnie od rozmiaru kompozycji otrzymywał Moniuszko od nakładcy „pięć, częściej tylko trzy ruble").

9.

(4270) Data: 10 stycznia 1881, Warszawa. — Łaskawy Panie!... Że nie wszyscy... są Jemu (*uw. wyd.:* J. Karłowiczowi) podobni, chcę tego tu dowieść, przysyłając na biurko Jego Gazetę Petersburską z artykułem pióra wielkiego *Walickiego;* jest to wprawdzie tylko tłomaczenie z czytanego już życiorysu ś. p. S. M. (*uw. wyd.:* Stanisława Moniuszki) przez tegoż Walickiego w języku polskim, ale są nowe dodatki, które się podobało zrobić już teraz P. Walickiemu i o tych chcę Panu mówić. I tak, zaraz po zgonie ś. p. męża mojego Pan Walicki w roli przyjaciela domu zaczął dręczyć mnie wypytywaniem o przeszłości domu naszego, pomimo, że podobne przypomnienia nie były właściwe..., ale przypuszczałam, że to była chęć coprędzej skreślenia życia tak zacnego człowieka, a niedokładnie mu znanego z domowego pożycia, conajskwapliwiej więc udzielałam mu nietylko ustnego opowiadania naszego domowego szczęścia, ale powierzyłam mu wszystkie listy, pisane do mnie w ostatnich latach, świadczące, jakie nasze było wspólne pożycie i szczęście domowe, a chociaż P. Walicki, nie uznał za stosowne choćby słówkiem wspomnieć o tem, innym powodom to przypisywałam. Dostarczyłam mu także wszystkich dowodów pochodzenia Moniuszków, opartych na dokumentach urzędowych; drukował jednak pochodzenie ich na przypuszczalnych domysłach robiąc je dowolnie według li tylko własnych domniemań... Na moje usprawiedliwienie dosyćby mnie było jeden list wydrukować, w ostatnich dniach pisany do mnie przez mojego męża, a tych mam sporą ilość, jakie było nasze pożycie i jak mąż mój tylko w domu swoim był szczęśliwy, ale Pan Walicki, autorskim talentem uniesiony, pozwolił sobie twierdzić z powagą świadomości stosunków familji, wcale nie będąc ich świadomym, mając tylko księgarską styczność z moim mężem, daje taki dowód w tym artykule, ,,jaką byłam żoną, że po trzech latach ożenienia się *Sta(sia)* i głównie z *tego powodu* wszyscy zaczęli nim pogardzać, jak równie za to, że grał na organach u Ś-go Jana“. Jakże się Panu podoba to śmieszne kłamstwo? On *całą Litwę* dla siebie miał zjednaną... Broni to wprawdzie autora krzywdzących dodatków ruskiej gazety, że rzucając je na brzegu Newy nie sądził, że oprze się o brzegi Wisły, a tem mniej, że doszła do rąk pokrzywdzonej, i dlatego, pisząc po polsku, nie umieszczał tych *szczytnych dodatków,* jednem słowem, malutki to człowiek, choć niebotycznej urody, i muszę przyznać, że Warszawianie lepszy mieli pogląd na jego osobistość, jak *wy, Litwini...*
(*Uwaga wydawcy:* Walicki wydał o Moniuszce pracę w Warszawie, 1873).

10.

(4271) Warszawa, 25 grudnia 1883 r.: Mój mąż w Niemczech pobierał nauki i wysoce cenił znajomość muzyki u Niemców...

11.

(4272) List z 1 czerwca r. 1884 wymienia między innemi *„Tańce hiszpańskie“* St. *Moniuszki,* nie wspominane przez biografów. Por. także list nr. 14.

12.

(4273) Warszawa 8 lipca 1888 r., Oboźna 4. — Po podziękowaniu Janowi Karłowiczowi za artykuł o Moniuszce w „Echu Muzycznem“, pisze A. Moniuszkowa dalej: ...donoszę jeszcze, że w tych dniach był tu u mnie baron Gustaw Mantejfel i zapotrzebował na cel dobroczynny *„Sonetów Krymskich“* do Rygi. Koncert ma być na wielką skalę z całą siłą muzyczną, a będzie prawie pierwszą zręcznością wykonania muzyki naszej większych rozmiarów przed światłą muzykalnością niemiecką, a przed którą zawsze marzył Stanisław zaprodukować swoje prace, a że w Rydze jest podobno i garstka *naszych Litwinów,* to i im miło będzie swoich ludzi słowa i muzykę posłyszeć...

(*Uwaga wydawcy:* Poliński wspomina w swej monografji na str. 72 o istnieniu listu Moniuszki do Sikorskiego z r. 1855, gdzie M. twierdzi, iż *nie* jest Litwinem).

13.

(4274) List z 15 kwietnia (1888): ...Piękna myśl Pańska drukować listy Stanisława niezrozumianą zostanie przez tych, którzy autora nie znali. Mam spory pakiet tych drogich pamiątek i jeżeli pozwoli Szanowny Pan, przyślę Mu je do przeczytania dla ocenienia niezwykłej zacności artysty i człowieka..., jakim był mężem, ojcem, pobłażliwym człowiekiem dla ludzi; różnie go prześladowali a nie uległ, czysta dusza do lepszych dążeń *Polaka i Artysty* — wzniosłe serce, myśli; należąc od dawna do Nieba, nie do ciężkiego życia przywykał. Ta Jego nieświadomość zasługi swojej — był skromnością wzorową, jaka to szkoda, że ludzie nie umieli (mu) osłodzić choć trochę Jego życia, za życia żeby połowę miał tego uznania, którem po śmierci Jego otoczyli, czegoby nie wykonał z dzieł swoich artystycznych, mając to natchnienie i łatwość tworzenia; jedno małe powodzenie materjalne, dla ułatwienia życia ukochanej Rodzinie, ożywiało go natychmiast pracą. Dla muzyki było mu najmilszą robotą i całą nagrodą Artysty, kiedy sam zagrał, jak był z czego kontent; nie pokazywał tego nikomu do aprobaty, póki sam nie zanucił dla swoich domowych; a jeżeli ja albo które z dzieci zaaprobowało, był już zadowolniony i na czysto przepisywał, a obcym już z pewnością nie zmienił; jeżeli ktoś mu swój zrobił zarzut albo zmianę, wtenczas przestronnie się tłomaczył i myśl swoją bronił, nic jednakże nie przerabiał póty, póki nie przekonał raz powziętej myśli, już raz wyjawioną zgodę wysoce cenił; łagodny charakter, oburzał się jednak na najmniejszą myśl przeciw raz obranej drodze, czystości swego rodzinnego gniazda, kraju i religji (bronił), oburzała go

szarlatanerja artystyczna narazie, ale pomimo to starał się wynaleźć jakąkolwiek dobrą stronę w tymże człowieku, jeżeli się to udało; kontent był uniewinnić przed ludźmi, broniąc go gorąco, ale sam już nie miał do niego ufności... — Dalej pisze A. Moniuszkowa... Niełatwy Pan *N....wski* i nieprzebłagany Moniuszki kolega, nie dał do przepisania nut, które pod kluczem stale ma u siebie. Jeżeli wolno, proszę o wykonanie uwertury „Bajka", a po koncercie, co napiszą Niemcy; marzeniem to było biednego Stasia i moim...

(*Uwaga wydawcy:* Mowa tu o „Sonetach Krymskich", jako trzymanych „pod kluczem" przez *N*...).

14.

(4276) List z 27 lipca (188). Donosząc Janowi Karłowiczowi o trudnem położeniu finansowem, pisze A. Moniuszkowa dalej: ...Co do nut, mogą być dla Pana wybrane, proszę zostawić w swoim zbiorze, odesłać resztę, kiedy jaknajdłużej będą potrzebne. Co do „Sonetów", są w rękach nieuczynnego Pana *N....wskiego,* który nawet do przepisania dotąd nie raczył pozwolić; są więc ludzie mniej uczynni, a jednak jednego fachu, choćby już nieżyjącego muzyka...; *na orkiestrę Tańce Hiszpańskie i Polonez,* proszę, będę szczęśliwa, kiedy już w bibljotece swojej Pan zostawi na zawsze...

15.

(4280) List bez miejsca i roku, identyczny z nrem 9.

Dr. Zofja Lissa (Lwów)

POLITONALNOŚĆ I ATONALNOŚĆ W ŚWIETLE NAJNOWSZYCH BADAŃ

Rozwój sztuki polega na przemianach zachodzących wśród jej elementów, i to przemianie częściowej lub całkowitej jednego elementu lub pewnej grupy tych elementów. Te ostatnie mogą być dwojakiego rodzaju: 1) mogą należeć do grupy tych czynników, które sobą coś wyrażają, 2) które w pierwszej grupie konkretnych danych znajdują swój wyraz, swą formę zewnętrzną, czyli które należą do treści psychicznej dzieł sztuki. W historji sztuk plastycznych badanie rozwoju dotyczy równolegle obu rodzajów elementów. W historji muzyki jest to narazie niemożliwe do wykonania z tego powodu, że zarówno estetyka jak i psychologja a nawet metafizyka muzyki nie doszły do stałych wyników i (nie dały jasnej odpowiedzi na pytanie: co jest treścią muzyki?) Kierunek woluntarystyczny (zapoczątkowany przez *Schopenhauera,* a dziś reprezentowany przez *E. Kurtha)* widzi w niej bezpośredni wyraz, odzwierciedlenie napięć woli. Kierunek idealistyczny (zapoczątkowany przez *Hans-*

licka) nie uznaje w muzyce istnienia żadnej specjalnej treści prócz piękna formy. Kierunek naturalistyczny (reprezentowany przez *H. Riemanna)* stara się elementy muzyki sprowadzić genetycznie do zjawisk natury, nie bada jednak bliżej, *co* się w tych elementach wyraża. Badanie zatem rozwoju muzyki z punktu widzenia rozwoju jej treści jest dziś niemożliwe. Wprawdzie większość historyków muzyki zaznacza i podkreśla, że *zmiany stylu muzycznego są konsekwencją zmian podłoża psychicznego,* odrębnego w różnych okresach i epokach rozwoju ludzkości, a niektórzy [1]) nawet usiłują je określić, to jednak nie chcąc wykroczyć poza ramy ściśle naukowych badań, zajmują się głównie czynnikami stylu muzycznego, niezależnie od wyrażanej przez nie treści. Badania rozwoju muzyki polegają zatem dziś na badaniu *przemian, zachodzących w poszczególnych jej elementach oraz w ustosunkowaniu się tychże do siebie.* W pracy niniejszej chcemy zająć się właśnie przemianą jednego z bardzo ważnych czynników stylu muzycznego, a to *przemianą podstawy tonalnej,* która się dokonała *w dobie obecnej.* Przedtem jednak zastanowimy się jeszcze nad znaczeniem tego czynnika dla systemizacji wszelkich zjawisk muzycznych.

Podstawę podziału historji muzyki na okresy stanowi dotychczas stale przemiana jednego, rzadziej całej grupy czynników stylu muzycznego. Kryterjum podziału leży zwykle w jednym elemencie, który dla pewnej epoki uznano za najistotniejszy. Zmiany stylu, przez które muzyka europejska już kilkakrotnie przechodziła, nie polegały nigdy na równoczesnem przeistoczeniu się wszystkich czynników, składających się na całość tej sztuki. Dlatego też można dokonywać podziału historji muzyki z różnych punktów widzenia, ze względu na przełomy i zmiany zachodzące oddzielnie w różnych elementach muzyki. Podział przyjęty w dzisiejszej muzykologji opiera się jednak na łącznem stosowaniu i krzyżowaniu *kilku* kryterjów podziału, co wprawdzie metodycznie nie jest jednolite, ale zato pozwala skupić uwagę na tych cechach, które w poszczególnych okresach rozwoju muzyki występowały na plan pierwszy. I tak: kryterjum odgraniczenia epoki monodji, opartej na chorale gregorjańskim, od następnej, leży w przemianie struktury brzmieniowej, która z absolutnie jednogłosowej przechodzi we współbrzmieniową, wielogłosową, przyczem punkt ciężkości leży tu nie w głosowości, lecz w wielości głosów; odgraniczenie epoki polifonji od późniejszej monodji homofonicznej — w zmianie struktury linearnej, głosowej, na akordową; oddzielenie baroku muzycznego od klasycyzmu — głównie w czynnikach formalnych; klasycyzmu od romantyzmu — głównie w instrumentacji; całej zaś epoki klasyczno-romantycznej od tej, która się rozpoczęła obecnie — *w podstawach tonalnych.* Równocześnie, ale nie równolegle z przemianą tych czynników, które powyższy podział przyjmuje kolejno za zasady, szedł rozwój pozosta-

[1]) Ernst Kurth, Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan. Berno szw., 1920 (2 wyd. 1923).

łych elementów, które historycy nie zawsze w swym podziale uwzględniają. Żaden z nich[2]) nie opiera się konsekwentnie na jednem kryterjum klasyfikacji historycznej, mimo, że taka metoda może się przyczynić do rozświetlenia wielu zagadnień oraz do ujęcia głęboko leżącej jednolitości wielu, pozornie odrębnych zjawisk. Nigdzie dotychczas nie spotkałam np. jednolitego ujęcia historji muzyki z punktu widzenia przemian tonalnych, które w niej zachodziły. Przeprowadzenie tego podziału choćby w najogólniejszych zarysach wydaje mi się dość ważnem, zwłaszcza w dobie dzisiejszej, w której ogólne zmiany stylu muzycznego dają się sprowadzić do przeistoczenia się podstaw tonalnych, które się obecnie dokonało.

W rozwoju muzyki europejskiej po Chr. można wyodrębnić dwie główne epoki ze względu na ich odrębne założenia tonalne: pierwszą stanowi epoka oparta na czystej djatonice tonacyj kościelnych i obejmująca zarówno okres monodji chorału gregorjańskiego, jak i polifonji do r. 1600 — drugą stanowi epoka tonalności dur i moll, u której kresu obecnie właśnie stoimy. Muzyka dzisiejsza definitywnie zerwała już z tonalnością, jednakże t. zw. atonalności, która zajęła jej miejsce, jest z nią głęboko związana tak pojęciowo, jak i psychologicznie, na co wskażemy w dalszym ciągu niniejszej pracy. Kwestję, czy jest ona zakończeniem epoki tonalności, jej najwyższą syntezą, która ją zarazem już niweluje, czy też stanowi początek nowej epoki — trudno już dziś z tak małej, bo zaledwie ćwierćwiecze obejmującej perspektywy historycznej definitywnie rozstrzygnąć. Przekonanie, do którego doszłam w tej pracy, a które w odpowiedniem miejscu podam, nie rości sobie pretensyj do ostatecznego rozwiązania tego problemu; jest tylko próbą ujęcia, opartą na analizie dzieł oraz na studjach teoretycznych. Wprawdzie przysłowiowy dystans pomiędzy praktyką a teorją jakiejś epoki zmniejszył się obecnie bardzo znacznie, tak iż ćwierć wieku zaledwie od początków atonalności, a już zajmujemy się nią teoretycznie, to jednak nie jest wiadomem, czy dzieła muzyczne, na których analizie opierają się nasze wyniki, będą decydowały o przyszłym rozwoju muzyki, czy ostaną się one wobec selekcji, dokonywanej przez czas i dalszy rozwój muzyki, który może się zwrócić w nowym, dziś jeszcze nie przeczuwanym, nieznanym kierunku.

W pracy niniejszej chcę jednak zająć się problemami atonalności, o ile one są już dostępne badaniu teoretycznemu, następnie politonalności, która stanowi ważne stadjum przejściowe i wstępne atonalności, do której też w swych konsekwencjach dochodzi. Politonalności i atonalności nie można jednak stawiać obok siebie jako dwa równorzędne rodzaje techniki harmonicznej muzyki współczesnej. Politonalność tkwi jeszcze w założeniach minionej epoki tonalnej i posługuje się jej właściwemi środkami konstrukcji harmonicznej.

[2]) Z wyjątkiem Riemanna (Katechismus der Musikgeschichte, Lipsk 1920, 7 wyd.), który omawiając historję muzyki według szeregu odrębnych problemów, stosuje m. i. w jednym z rozdziałów jako zasadę podziału zmiany systemów tonalnych.

Atonalność zaś, zarówno w swych pozytywnych jak i negatywnych założeniach, zrywa z tonalnością radykalnie.

Ażeby dokładnie zrozumieć założenia i postulaty tak harmoniki politonalnej, jak i nawet atonalnej, należy przedewszystkiem podać ścisłą i wyczerpującą definicję tonalności. Ażeby zrozumieć, co politonalność mnoży i sumuje, a czemu się atonalność przeciwstawia, należy wpierw krótko ująć założenia, kryterja i metody konstrukcji, właściwe tonalności. Przed przystąpieniem do właściwego tematu niniejszej pracy postaramy się to uczynić.

Pomimo że bardzo wielu teoretyków [3]) zajmowało się i nadal się zajmuje problemami tonalności, to jednak panuje w tym zakresie badań daleko idąca wieloznaczność pojęć, która utrudnia rozwiązanie pewnych zagadnień. Podstawowemi pojęciami systemu tonalnego są: t o n a c j a i f u n k c j a. Ich rozpatrzeniem musimy się wpierw zająć. Przedewszystkiem należy odróżnić od siebie i zdefinjować pojęcia *tonacji i tonalności*. Potoczny stosunek tych pojęć przedstawia się w ten sposób, że tonalność oznacza *cechę* utworu, opartego na jakiejś tonacji systemu dur i moll, i posługującego się właściwą temu systemowi metodą konstrukcji harmonicznej. W tym sensie mówi się o „tonalności" jednych kompozycyj w przeciwieństwie do „atonalności" innych. Obok tego znaczenia tonalności, którem się i w niniejszej pracy posługiwać będę, istnieje drugie ważniejsze, które ujmuje tonalność jako r o z s z e r z e n i e tonacji. Zanim podamy ostateczne definicje tonacji i tonalności, przytoczymy poglądy tych teoretyków, którzy uznali i omawiali różnicę między niemi zachodzącą. Z rozróżnieniem tych dwóch pojęć spotykamy się u wielu teoretyków, którzy wprowadzają odmienne nazwy na ich oznaczenie. I tak *Cappellen* [4]) oddziela „toniczność", czyli system djatoniczny, oparty na łączeniu akordów rodzimych danej tonacji w pokrewieństwie kwintowem, od „tonalności", która polega na wciągnięciu do danej toniczności wszelkich innych trójdźwięków, których łączenie polega na pokrewieństwie kwintowem, tercjowem (tercji wielkiej i małej) oraz stosunku sekundowym; jest tu zatem dozwolone łączenie wszelkich trójdźwięków z wszystkimi innymi. — K u r t h [5]) mówi o „rozszerzonych stosunkach tonalnych", w których zasady

---

[3]) G. C a p e l l e n, Fortschrittliche Harmonie- und Melodielehre, Lipsk 1908; H. E r p f, Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neuen Musik, Lipsk 1927; G. G ü l d e n s t e i n, Theorie der Tonart, Stuttgart 1928; H. G r a b n e r, Funktionstheorie H. Riemanns, Monachjum 1923; W. K l e i n, Harmonielehre, Innsbruck 1923; E. K u r t h, Romantische Harmonik, Berno szw. 1923; E. K u r t h, Voraussetzungen der theoretischen Harmonik, Berno szw. 1913; F r. L a n d é, Vom Volkslied bis zur Atonalmusik, Lipsk 1926; H. R i e m a n n, Handbuch der Harmonielehre, Lipsk 1913, 1920; A. S c h ö n b e r g, Harmonielehre, Wiedeń 1911 i w. i. (Cytuję wydania, któremi rozporządzałam w niniejszej pracy).

[4]) Fortschrittliche Harmonie-und Melodielehre, Lipsk 1908, § 13.

[5]) Romantische Harmonik, r. III, § 1 i i.

funkcyjne[6]) panują nietylko pomiędzy poszczególnymi akordami, ale i pomiędzy większemi partjami akordów, w obrębie których następują dalsze rozszerzenia ich rejonu tonalnego. Czyli, mówiąc terminologją H. Schenkera[7]), tonikalizacje poszczególnych akordów wciągają do danej tonacji cały szereg obcych akordów, które należą do niej i są z nią funkcyjnie związane, ale funkcyjnością pośrednią. Podobnie określają rozszerzoną tonację Riemann[8]), Schreyer[9]), Grabner[10]) i Klein[11]), którzy również odróżniają tonację („Tonart") od tonalności („Tonalität"), ograniczając pierwszą do zakresu akordów rodzimych, a włączając w zakres drugiej wszystkie dominanty i subdominanty poboczne. W ten sposób tonalność obejmuje wszystkie tony składowe skali chromatycznej, które jednak pozostają w stałym stosunku do danej *toniki, jako do centrum odniesienia.* To ustosunkowanie się do toniki jako centrum, oparte na funkcyjnych stosunkach akordów, stanowi istotną *różnicę* pomiędzy *tonalnością rozszerzoną,* posługującą się wszystkiemi tonami skali chromatycznej, a *atonalnością,* opartą na skali 12-półtonowej, w której *brak stałego punktu odniesienia* jest założeniem. — Landé stwierdza[12]), że przy chwilowych zboczeniach modulacyjnych przez dominanty poboczne następuje wprawdzie zmiana tonacji, ale nie tonalności. Wyraźnie ujmuje to Schönberg[13]), twierdząc że „w każdej tonacji (nazywa się to tonalnością rozszerzoną) można pod pozorem wychylenia wprowadzić prawie to wszystko, co w innych, bardzo odległych tonacjach jest rodzime, tak dalece, że się daną tonację wyraża prawie że wyłącznie innymi akordami, aniżeli jej rodzimymi, nie uważając przytem, że tonalność jest zniesiona". Tu należy jeszcze przytoczyć pogląd Erpfa[14]), który odróżnia

---

[6]) Tu należy wyjaśnić niektóre podstawowe pojęcia, jak: funkcyjność, tonikalizacja, dominanty poboczne, któremi będziemy się posługiwać. — Przez „funkcyjność" rozumiemy stały i jednoznaczny stosunek akordu do szeregu innych, wyznaczony tem, że wszystkie akordy mają swój wspólny punkt odniesienia w akordzie tonicznym. — „Tonikalizacja" akordu polega na tem, że pewien akord rodzimy w jakiejś tonacji otacza się akordami tej tonacji, w której on stanowi tonikę, przez co wciąga w obręb tonacji pierwotnej akordy obce, nierodzime. Te właśnie akordy nazywają się „dominantami pobocznemi". Są to więc samodzielnie użyte akordy obce, występujące w obrębie tonacji pierwotnej jako funkcje dominantowe lub subdominantowe akordów rodzimych; zachowując formy właściwe tym funkcjom, wprowadzają do tonacji elementy obce. Otaczanie się akordów rodzimych ich własnemi dominantami nazywa się dlatego tonikalizacją, ponieważ wykazują one przez to tendencje do stania się toniką.

[7]) Neue Musikalische Phantasien und Theorien, Stuttgart 1906.

[8]) Handbuch der Harmonielehre, Lipsk 1920, str. 214 i nast.

[9]) Lehrbuch der Harmonie und Elementarkomposition, Lipsk 1911, str. 55—56.

[10]) Funktionstheorie Hugo Riemanns, Monachjum 1923, str. 31—33.

[1]) Harmonielehre, Innsbruck 1923, str. 4—5.

[12]) Vom Volkslied bis zur Atonalmusik, Lipsk 1926, § 27.

[13]) Harmonielehre, Wiedeń 1918, str. 30.

[14]) Studien zur Harmonie- und Klangtechnik, Lipsk 1927, str. 70, 192 i in.

tonację (definjując ją jako funkcyjne odniesienie się szeregu akordów do toniki, jako ich centrum) od „kręgu tonacyjnego“ („Tonkreis“), który oznacza rozszerzoną tonację. Jest ona wynikiem przenikania się elementów kilku pokrewnych tonacyj, przyczem mogą istnieć różne metody i granice tego rozszerzenia. Autor wyraźnie zaznacza, że krąg tonacyjny jest jedynie wyższą jednostką wymiaru w stosunku do tonacji, który nie niweczy zupełnie centralno-funkcyjnych podstaw tej ostatniej. Podobnie określa tonację również i Güldenstein[15]), odróżniając w niej dwie dymensje tonalne: do pierwszej zalicza nietylko djatoniczne elementy danej tonacji, ale także i te, które powstają dzięki wprowadzeniu do niej różnego rodzaju tonów prowadzących, właściwych tonacjom kościelnym (a więc rozszerza jej zakres poza djatonikę skal durowych i mollowych), do drugiej wszystkie te nierodzime elementy, które występują wtedy, gdy pomiędzy tonikę a dany przebieg harmoniczny wstępuje jeden z akordów rodzimych, jako przejściowe centrum odniesienia.

Ostatecznej definicji tonacji i tonalności nie można podać bez określenia znaczenia *„funkcji harmonicznej“*. Przez funkcję rozumiem pewien *stały, jednoznaczny stosunek akordu do szeregu innych, które wszystkie razem mają wspólne centrum odniesienia, t. j. tonikę.* A zatem funkcyjność jest cechą względną, której nie posiada żaden akord sam w sobie, ale tylko jako element jakiejś zorganizowanej całości (jaką tworzy np. tonacja). Nawet dwa lub więcej akordów obok siebie stojących, tak długo nie wykazują stosunku funkcyjnego pomiędzy sobą, jak długo nie ukaże się wspólne im centrum odniesienia. W tym wypadku jeśli jeden z nich jest toniką lub posiada jedynie jej pozory, słuch nasz odrazu ujmuje *następstwo* tych akordów jako ich *połączenie* czyli nadaje im cechę funkcyjności. Podstawą połączeń jest kwintowy, tercjowy oraz w ostatnim rzędzie sekundowy stosunek tonów zasadniczych poszczególnych akordów. Odnosi się to jedynie do harmoniki, opartej na czysto djatonicznym systemie tonalnym i jest li tylko wynikiem praktyki twórczej, a nie żadnych ogólnych apriorycznych praw natury (jak to niektórzy teoretycy uznają). Ta sama definicja odnosi się również do chromatycznej harmoniki tonalnej, t. j. do rozszerzonej tonalności, a wtedy podstawą połączeń stają się wszystkie możliwe interwały w obrębie oktawy. Teraz dopiero widzimy dogodność powyższej definicji, która może się odnosić do różnych etapów systemu tonalnego, opiera się bowiem na jednem tylko założeniu: a mianowicie na istnieniu jednego, stałego, wspólnego centrum odniesienia. Odjęcie połączeniom akordowym tej podstawy anuluje tem samem funkcyjność ich następstw. Zachwianie toniki, która jest nieodzownem założeniem funkcyjności, a tem samem tonalności, pociąga za sobą wieloznaczność, nietylko pojedyńczych akordów, ale też i stosunków pomiędzy niemi.

---

[15]) Theorie der Tonart, Stuttgart 1928, str. 46.

Dopiero obecnie będziemy mogli ściśle ująć znaczenie terminów: tonacja i tonalność, definjując je w sposób następujący:

1. *Tonacja* jest kompleksem bezpośrednich stosunków funkcyjnych, zachodzących pomiędzy akordami o specyficznej budowie a daną toniką jako centrum odniesienia.

2. *Tonalność* jest ogółem stosunków funkcyjnych bezpośrednich i pośrednich (uzyskanych przez tonikalizację akordów rodzimych), będących podstawą połączeń wszystkich akordów wszelkich tonacyj, z wszystkimi innymi.

W związku z powyższą definicją tonacji nasuwa się pytanie, czy sama funkcyjność jako taka jest wystarczającem kryterjum tonacji, a z drugiej strony, czy pewne czynniki, niezależne od funkcyjności, nie mogą jej reprezentować? Pierwsze pytanie należy rozstrzygnąć negatywnie, gdyż połączenie dowolnych współbrzmień, np. akordów o strukturze kwartowej lub sekundowej w pokrewieństwie kwintowem (wzgl. kwartowem), które stanowi podstawę bezpośrednich stosunków funkcyjnych, nie wywoła wrażenia połączeń tonalnych. Mogą to uczynić jedynie akordy o strukturze tercjowej, która jest nierozerwalnie związana z systemem harmoniki tonalnej, w odmiennym wypadku bowiem powstanie tylko *zabarwienie tonalne* („Tonfärbung"), jak je nazywa Erpf[16]). Odwrotnie natomiast, jeśli w toku kompozycji zupełnie atonalnej słyszymy akord lub akordy o formie np. D^7 lub D^9, to trudno nie odnieść wrażenia słabo zaznaczonej tonalności. Musimy zatem w tonalności odróżnić *dwa* następujące *czynniki konstruktywne*, które dopiero razem wzięte stanowią jej jednoznaczne i wystarczające kryterjum: 1. *funkcyjność*, jako zasada połączeń akordów, 2. *specyficzna budowa akordów*, oparta na tercji, jako czynniku strukturalnym.

Możnaby tu zarzucić, że pojedyncze akordy mogą reprezentować tonalność jedynie dla tych słuchaczy, którzy wychowali się jeszcze na muzyce tonalnej, a którzy tem samem ujmują wszelkie pierwiastki muzyki atonalnej sub specie tonalności; zarzut ten byłby słusznym, gdybyśmy przypuścili, że słuchacze przyszłych pokoleń nie będą wogóle znali muzyki tonalnej. W tym wypadku akord o formie D^7 lub D^9 miałby dla nich jedynie pewną treść psychiczną, bez specjalnego odniesienia stylowego. Ponieważ jednak nie można przewidzieć takiego stanu rzeczy, a przynajmniej nie można go uogólniać, więc możemy przypuścić, że dla urodzonych i wychowanych „atonalistów" akordy o wyżej wskazanych formach będą tak samo reprezentować styl harmoniki tonalnej, jak dla nas dziś pewne połączenia trójdźwięków reprezentują harmonikę tonacyj kościelnych. Już dzisiaj możemy stwierdzić, że tercjowość

---

[16]) Studien zur Harmonie- und Klangtechnik, str. 119—120.

jako zasada strukturalna akordów, jest tak samo związana z harmoniką tonalną, jak funkcyjność jako zasada połączeń tych akordów. Musimy tu dokonać pewnych ograniczeń, aby się nie narazić na następujące zarzuty: 1. Liczne kompozycje, zwłaszcza impresjonistyczne, mające za podstawę skalę całotonową, a więc już w pewnym sensie atonalne (o ile całotonowość jest konsekwentnie przeprowadzona) posługują się strukturą tercjową, która jednak nie wprowadza do nich żadnego nawet zabarwienia tonalnego; 2. Struktura tercjowa akordów, złożonych z 7-12 tercyj, także nie wpływa na tonalny charakter utworu, w którym takie akordy występują.

Otóż tylko struktura tercjowa ograniczająca się do 2-6 tercyj nad sobą kładzionych, oraz posługująca się naprzemian tercjami wielkiemi i małemi, jest właściwa harmonice tonalnej. Akordy, złożone z samych tercyj wielkich[17]), oraz nadbudowy 7-12 tercyj stanowią rozwinięcie czynnika tercjowości w dwóch różnych kierunkach, które niweczy tonalność.

Jak widzimy z powyższego rozumowania, definjowanie tonacji *wyłącznie* przez funkcyjność, jak to czynią Riemann[18]), Lenormand[19]), Erpf[20]) i Güldenstein[21]), jest niewystarczające. Dlatego też określiliśmy poprzednio tonację, jako kompleks bezpośrednich stosunków funkcyjnych, zachodzących pomiędzy akordami o specyficznej tercjowej strukturze, a wyznaczonych stosunkiem każdego z tych akordów do wspólnego centrum odniesienia, t. j. toniki. Budowa tych akordów jest ponadto zależna od *rodzaju* tonacji, albowiem rozróżnienie dwóch rodzajów tonacyj, t. j. durowych i mollowych, jest jedną z najważniejszych cech systemu tonalnego. Przy zachowaniu stałych *zasad* struktury akordowej tonacje durowe i mollowe różnią się *formą* akordów na odpowiadających sobie stopniach skal.

Dopiero obecnie, wyjaśniwszy uprzednio zasadnicze pojęcia *tonalności,* możemy przystąpić do problemów politonalności. Jak nam już sama nazwa wskazuje, politonalność nie przeciwstawia się tonalności jako nowy i odrębny system harmoniczny (co właściwie czyni atonalność w swej pozytywnej części), lecz zachowując jej założenia tak w strukturze jak i w połączeniu akordów, mnoży, sumuje *nad* sobą kilka samoistnych tonacyj. Politonalność oznacza ten rodzaj harmoniki, której podstawę stanowi *równoczesność* kilku, a przynajmniej dwu odrębnych tonacyj. Pod definicję tę można jednak podciągnąć różnorodne zjawiska, można ją rozmaicie rozumieć: oznacza ona zarówno sumowanie akordów, przynależnych do różnych tonacyj, bez zachowania ciągłości funkcyjnej pomiędzy elementami poszcze-

---

17) Akordy złożone z interwałów tej samej wielkości nazywa angielski teoretyk Hull „neutralnemi", ponieważ właściwie nigdzie tonalnie nie są przynależne.

18) Handbuch der Harmonielehre, 1920, str. 214.

19) Étude sur l'harmonie moderne, Paryż 1912, rozdział IX.

20) Studien zur Harmonie- und Klangtechnik, str. 70 i in.

21) Theorie der Tonart, str. 1 i in.

gólnych tonacyj, jak też i takie połączenie kilku płaszczyzn tonalnych[22]), w którem każda tonacja jest reprezentowana nietylko swemi akordami, ale i ich funkcyjnem łączeniem, a nakoniec może się powyższe określenie odnosić nietylko do sumowania kilku tonacyj nad sobą, ale i do łączenia kilku różnych *rodzajów* tonacyj (np. dur z moll lub dur z jedną z tonacyj kościelnych i t. p.). Przyjąwszy jedną z tych możliwości za podstawę, można zastosować *technikę linearną lub akordową,* albo też połączenie jednej z drugą, co też się najczęściej pojawia. Te trzy typy podciąga się potocznie pod pojęcie politonalności, co jednak nie dla wszystkich jest słusznem.

Już Deroux w swym artykule[23]) o politonalności zwraca uwagę na to, że politonalność może być zastosowana w dwojaki sposób: 1) albo w ten sposób, że jedna tonacja panuje, a elementy drugiej, lub w ogólności innych tonacyj ukazują się tylko w celu wzbogacenia poszczególnych brzmień samych w sobie; — autor interpretuje to jako rozszerzenie akordów właściwych jakiejś tonacji przez dodanie do nich ich odległych zrealizowanych alikwotów, interpretacja ta jednak nie posiada wielkiego prawdopodobieństwa, ale porusza ważny problem, do którego w dalszym ciągu niniejszej pracy jeszcze wrócimy; 2) albo też obie tonacje (lub więcej tonacyj) są wprowadzone i używane samodzielnie, równorzędnie. Nadto, aby z jakiegoś utworu móc odnieść wrażenie określonej i kompletnej tonacji, nie wystarczy posługiwać się w nim akordami jej właściwemi, ale należy je też funkcyjnie do siebie ustosunkować (por. wyżej podaną definicję tonacji). Ten sam postulat odnosi się również i do politonalności. Ażeby módz ująć równoczesność dwu tonacyj, nie wystarczy li tylko sumować ich akordy. Pierwszy sformułował to Erpf[24]), twierdząc że o politonalności w ścisłem znaczeniu można mówić nie wtedy, gdy się pojawiają pojedyńcze akordy dwu lub więcej tonacyj nad sobą, ale gdy obie tonacje wyrażane są przez swe *funkcyjne* następstwa. Ostateczne rozwiązanie tego problemu podaje Haba[25]), odróżniając od politonalności (którą określa tak samo, jak Erpf) poliharmonikę, t. j. konstruowanie akordów z elementów różnych tonacyj. Podczas gdy politonalność odnosi się do tonalnych podstaw kompozycyj, poliharmonika stanowi tylko pewną metodę konstrukcji akordów, która genetycznie wiąże się ściśle z tonalnością, ale w konsekwencji dochodzi do krzyżowania się i przecinania wszystkich płaszczyzn tonalnych i do usamodzielnienia 12 półtonów w oktawie. Charakterystycznem jest, że Darjusz Milhaud, reprezentujący w swej twórczości politonalność w ścisłem znaczeniu, w teorji miesza politonalność z poliharmoniką. W swym artykule[26]) mówi stale o sumowaniu tonacyj,

[22]) A. Eaglefield-Hull w „Modern harmony“ (rozdz. XI) nazywa „płaszczyznami“ poszczególne tonacje, kombinowane nad sobą w politonalności.

[23]) La musique polytonale, w Revue musicale, II nr. 11.

[24]) Op. cit., str. 120.

[25]) Neue Harmonielehre, Lipsk 1927, str. 46 i in.

[26]) Polytonalité et Atonalyté, w Revue musicale, 1923, nr. 4.

a w załączonych tamże przykładach podaje jedynie wzory sumowania trójdźwięków.

W zakresie *politonalności* można wyodrębnić tylko *dwie grupy*, które stanowią jej klasy podrzędne. Ze względu na *ilość* łączonych ponad sobą tonacyj należy wyodrębnić bitonalność, t. j. sumowanie dwóch tonacyj, albowiem ona stanowi główną formę przejawiania się politonalności, zaś ze względu na *rodzaj* łączonych tonacyj można wyróżnić polimodalność, t. j. sumowanie różnych rodzajów tonacyj. Na to zjawisko zwracają już uwagę Milhaud[27]) i Hull[28]), nazwę zaś nadaje mu E. Evans[29]).

Jak już wyżej zaznaczyłam, politonalność może występować zarówno jako założenie kompozycyj opartych na technice linearnej, jak i akordowej. Ze względu na to wyróżnia się *politonalność lineralną i akordową*, przyczem należy podkreślić, że są to tylko różne dziedziny zastosowania politonalności jako podstawy, a nie różne rodzaje jej samej. Jednak i rodzaj politonalności zależy w pewnym stopniu od techniki, struktury utworu. Albowiem w kompozycji linearnej można łączyć — i zwykle się tak dzieje — większą ilość tonacyj nad sobą, podczas gdy w politonalności akordowej występuje *sumowanie* dwu, maksymalnie trzech tonacyj. Problem ten jest nadto ważnym i z tego względu, że z nim łączy się zagadnienie *genezy* politonalności.

U większości teoretyków, którzy zajmują się politonalnością, spotykamy się z poglądem, że politonalność ma swe źródło w technice linearnej. Evans[30]) uzasadnia to w ten sposób, że linearyzm, oparty na założeniach tonalnych zatracał we wrażeniu samoistność swych poszczególnych linij melodycznych dzięki silnym *harmonicznym* związkom ich tonów składowych, które to związki powodowały *akordowe* słyszenie utworów, będących w rzeczywistości linearnemi. Tendencje do uniezależnienia, do izolacji poszczególnych głosów stały się podstawą politonalności. Podobnie ujmuje tę kwestję Mersmann[31]), Milhaud[32]), Hull[33]) i inni. Milhaud nawet widzi zarodki politonalności u Bacha, oraz wogóle we wszelkich kanonach ścisłych, poza kanonami w oktawie, co jednak nie wydaje mi się słusznem. Pogląd Milhaud'a i przykłady przez niego cytowane podają za nim wiernie Hull[34]) i Evans[35]), nie badając głębiej jego prawdziwości. W podanym przez Milhaud'a przykładzie politonalności u Bacha (Cztery duety, nr.

---

27) Por. uwagę 26.

28) Modern Harmony, r. XI.

29) Cobbett, Cyclopedic Survey of Chamber-Music, tom I, Londyn 1929, artykuł „Atonality and Politonality".

30) Cobbett op. cit., artykuł Evansa, str. 39 i nast.

31) Die Tonsprache der neuen Musik, Moguncja 1928, rozdział 5.

32) Revue musicale, IV, 4.

33) Modern Harmony, r. XI, str. 131—153.

34) Music classical, romantic and modern, Londyn 1927, str. 226 i nast.

35) Por. uw. 30.

2), jest ona tylko pozorna; jedno ukośne brzmienie między jednym realnie brzmiącym tonem, a drugim uzupełnionym wyobraźnią słuchową, nie może być wystarczającym dowodem politonalności, to zaś, że głosy osobno wzięte reprezentują dwie tonacje pokrewne kwintowo, może być równie dobrze interpretowane jako cecha retrospektywna, t. j. jako pozostałość dawnej techniki, w której niekiedy poszczególne głosy, wzięte same dla siebie, opierały się na innej tonacji kościelnej. Nadto współbrzmienia podane przez Milhaud'a dają się ująć jednolicie z punktu widzenia jednej tonacji, co jest decydującem dla wrażenia, które się odnosi przy słuchaniu tego ustępu. W ogólności wydaje mi się, że usiłowania, idące w kierunku odnalezienia zarodków *dzisiejszej* techniki harmonicznej w epoce, w której system tonalny dur i moll zaczął się dopiero krystalizować, nie są ani psychologicznie ani historycznie uzasadnione. Uznanie Bacha za praojca politonalności [36]) a Gesualda da Venosa za praojca atonalności [37]) jest tylko wyrazem niezrozumienia tej prymitywnej prawdy historycznej, że formy i środki wyrazu, które są konsekwencją ostatniego stadjum rozwoju jakiegoś stylu, nie mogły istnieć w okresie, w którym się ten styl dopiero wykluwał, krystalizował. A jeśli nawet istniały zjawiska podobne do dzisiejszych, to miały one zupełnie inne uzasadnienie psychologiczne i techniczne. W takich wypadkach łatwo popełnić podobny błąd, jaki popełniają niektórzy teoretycy, np. Hull [38]), którzy w pustych kwintach utworów organalnych wczesnego średniowiecza widzą zarodki równoległych kwint impresjonistów.

Wracając do kwestji genezy politonalności należy stwierdzić, że hipoteza linearnego powstawania politonalności jest słuszna dla typu politonalności polifonicznej, oraz pośredniej, akordowo-melodycznej. Na genezę tej ostatniej, mięszanej formy politonalności wpłynął też inny czynnik, wynikający z techniki impresjonistycznej, ale jako reakcja przeciw niej. Cechą tej techniki było prowadzenie szeregu akordów zwykle niesamodzielnych, nie konstruktywnych dla harmonicznego szkieletu całości, które nie posiadały własnej melodji. Kontury tych łańcuchów akordowych, tworzące pewną melodję, zbytnio zlewały się z ich treścią harmoniczną, aby mogły mieć znaczenie linji melodycznej. Wobec tego zaczęli twórcy przeciwstawiać tym akordom melodje, tonalnie niezależne od tła akordowego, na którem występowały. Czynnik ten, według Evansa [39]), stanowi drugi najważniejszy motyw genezy politonalności, obok tendencyj do samodzielności linearnej głosów. Obok tych czynników ważną rolę odgrywały też inne, jak np. nuta pedałowa, nad którą przebiegające modulacje, początkowo krótkie, potem coraz

---

[36]) Czyni to Milhaud we wspomnianej pracy.

[37]) Evans (l. c.) twierdzi, że już u Gesualda da Venosa występują utwory, w których pewne ustępy opuszczają grunt ściśle tonalny.
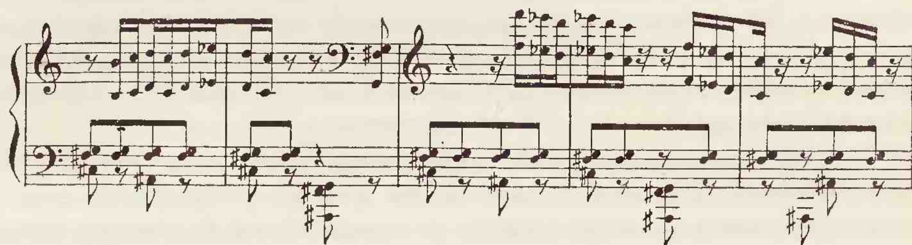
[38]) Modern Harmony, str. 116.

[39]) Op. cit. str. 31.

bardziej samodzielne i tonalnie odległe, niemało się przyczyniły do powstania politonalności. Na tę rolę nuty pedałowej wskazuje też fakt, że bardzo wielka ilość ustępów politonalnych u B a r t o k a, M i l h a u d ' a, C a s e l l i i innych ma tę formę, że nad leżącym akordem jednej tonacji umieszczona jest melodja innej. Następujący przykład ilustruje nam ten typ, który można uważać za wstępne, zarodkowe stadjum politonalności właściwej:

Przykład I.

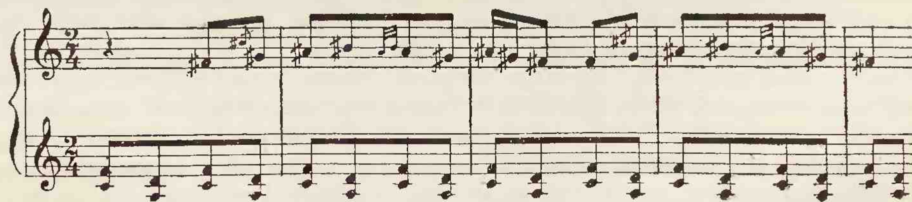
B. B a r t ó k, Sonate (1926), str. 4, t. 9-13 (Univ. Ed.):



Nad trójdźwiękiem *Fis-dur* z noną małą, dodaną jako swobodne i nierozwiązane przetrzymanie przed nutą zasadniczą, pojawia się urywek melodji w tonacji *c-moll*.—Dalszy stopień rozwoju politonalności stanowi usamodzielnienie się tonalne melodji nad figurą ostinatową. W następującym przykładzie (II) z „Pezzi Infantilli" A. C a s e l l i:

Przykład II.

A. C a s e l l a, 11 Pezzi Infantilli (1920), Preludio, t. 4—8:



krótka figura ostinatowa, złożona z 2 kwart, daje się sprowadzić do akordu septymowego małego na tonie *d*, nad którym biegnąca melodja ma wprawdzie charakter lidyjskiego *Fis-dur*, ale jak z dalszych taktów wynika, należy do tonacji *Cis-dur*. Oba powyższe przykłady są ponadto typowe ze względu na trytonowe i półtonowe stosunki łączonych tonacyj, do czego jeszcze w dalszym ciągu pracy powrócimy.

Odrębne, czysto harmoniczne źródło politonalności stanowi *sumowanie*

funkcyj, które jednak prowadzi raczej do poliharmoniki. Sumowanie akordów rodzimych stanowi wstępne stadjum sumowania akordów tonalnie obcych. To postępowanie odnosi się tylko do brzmień pojedyńczych, choć może to mieć pewien wpływ na ich połączenia. Za jedno ze źródeł politonalności można też uważać *linearyzm akordowy,* który oznacza przeciwstawienie sobie mniej lub więcej samodzielnych łańcuchów akordowych, analogicznie do przeciwstawienia samoistnych linij melodycznych w stylu polifonicznym [40]. Zarodki tego linearyzmu akordowego występują już u Ryszarda Straussa. Wielką rolę odgrywa to zjawisko u impresjonistów, u których całe szeregi akordów niekonstruktywnych miały jedynie walor czysto brzmieniowy, a tylko nieliczne z nich miały własną, logiczną funkcję w kośćcu harmonicznym kompozycji. W końcu, do politonalności mogło też prowadzić ścieśnianie przebiegów modulacyjnych, czego maximum w *sukcesywności osiągnął* Max Reger w swych ostatnich dziełach. Dalszy krok mógł już tylko prowadzić do łączenia tonacyj *nad* sobą, t. j. *symultatywnie.*

W ogólnym rozwoju harmoniki można zauważyć działanie *dwóch zasad psychologicznych.* Pierwszą stanowi zasada *analogji,* polegająca na tem, że indywidualne cechy pewnego zjawiska przenoszą się na fenomeny odrębnej kategorji [41]. Takiem przeniesieniem było np. wprowadzenie sztucznej nuty prowadzącej na wzór tonacji jońskiej, charakterystycznej w tonacjach kościelnych, co dało początek dualistycznemu systemowi dur i moll, następnie włączenie tonów prowadzących do każdego akordu tonacji, które rozbiło ten system, używanie wszystkich stopni pobocznych w formach septymowych jako analogja do akordu dominantowego, i wiele innych. Drugą zasadę stanowi *prawo kondensacji* [42]. Wyraża ono ten fakt, że pewne fenomeny harmoniczne, występujące pierwotnie *obok siebie,* skupiają się z czasem w jednocze-

---

[40]) Tu należy zaznaczyć, że akordy mają dwojakie znaczenie w konstrukcji harmonicznej. Mogą one być konstruktywne dla harmonicznego kośćca utworu, albo też niekonstruktywne. Akordy pierwszej kategorji wyrażają sobą pewną harmonję (należy odróżnić akord od harmonji, którą on sobą wyraża) i mają swoje uzasadnione miejsce w łańcuchu logicznych następstw. Akordy drugiej kategorji, będąc tworami współbrzmiącemi, nie są akordami w ścisłem tego słowa znaczeniu; mogą lecz nie muszą być wyrazem jakiejś harmonji. Są wprawdzie samodzielniejszemi tworami niż te, które powstają dzięki fakturze głosowej, linearnej, ale, pojęte jako akordy, mają raczej charakter ornamentalny, przejściowy, w szkielecie następstw funkcyjnych. Są czemś pośredniem pomiędzy akordem w fakturze harmonicznej a współbrzmieniem w polifonicznej. Z powodu tego pośredniego ich charakteru nazwałam je „akordami niekonstruktywnemi".

[41]) Wspominają o niej A. Schönberg w Harmonielehre, 1911, str. 202, 432 i in., oraz H. Erpf op. cit. str. 14—34, także M. Emmanuel w Histoire de la langue musicale, 1911, t. I, rozdz. 1.

[42]) Podobnie ujmuje je Kurth w związku z kwestją genezy alteracyj w akordzie, określając je jako „Umsetzung der Kräfteverhältnisse aus dem Nacheinander in das Simultane". Por. Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik, 1919, rozdz. X, str. 131.

sności *nad sobą*. Przykładem tego jest sumowanie funkcyj, a przedewszystkiem właśnie politonalność, jako najwyższy i ostatni stopień skondensowania zjawisk modulacyjnych.

W związku z zasadą kondensacji jako jednym z psychologicznych *motywów* politonalności, nasuwa się problem psychologicznych *podstaw* tej techniki harmonicznej. Obejmuje on dwie kwestje: 1) stosunek politonalności do zagadnienia konsonansu i dyssonansu, 2) kwestję nastawienia psychicznego słuchaczy do politonalności.

Czy można powiedzieć, że politonalność znosi wszelkie *różnice między konsonansami a dyssonansami?* Stwierdzenie tego faktu jest jedynym wspólnym sądem, który wszyscy teoretycy jednomyślnie i zgodnie powtarzają w stosunku do muzyki nowszej, tak w odniesieniu do poli-, jak i do atonalności. Że zachodzi tu jednak pewna zasadnicza różnica, na to żaden z nich nie zwrócił dotychczas uwagi. Postaramy się poniżej podać różnice znaczenia i stosowania konsonansów i dyssonansów w obu tych rodzajach harmoniki. Zajmiemy się wpierw ich rolą w politonalności.

Jeszcze badania Stumpfa wykazały z całą ścisłością, że różnicy *jakościowej* pomiędzy konsonansami a dyssonansami, jako zjawiskami akustycznemi, niema. Nawet na terenie harmoniki tonalnej różnica ta ograniczała się do różności treści psychicznej obu tych rodzajów wrażeń, a *pozory* różności jakościowej pomiędzy temi dwoma grupami tkwiły jedynie w ich odrębnem *technicznem* traktowaniu. Stałe rozwiązywanie interwałów dyssonujących wytworzyło drogą assocjacji *potrzebę rozwiązywania* tych interwałów, którą niektórzy teoretycy [43]) uznali nawet za istotną treść dyssonansów.

Politonalność, zachowując wszystkie założenia i metody tonalności, zachowuje zarazem różnicę w technicznem traktowaniu konsonansów i dyssonansów, zarazem jednak mnożąc, sumując nad sobą tonacje, niekiedy bardzo odległe tonalnie, wprowadza samoistne interwały dyssonujące, których nie rozwiązuje. Mimo zachowania praw tonalności daje politonalność w ten sposób wyraz wzmożonej potrzebie dyssonansu jako nowego środka wyrazu. Jak te dwa fakty ze sobą pogodzić? Jak zrozumieć to, że w harmonice politonalnej są, mniej lub więcej ściśle, rozwiązywane akordy D^7 i D^9, z których nierozwiązywaniem pogodziliśmy się jeszcze na terenie tonalności, takie zaś interwały jak trytony, sekundy wielkie i małe, są traktowane zupełnie samoistnie, bez tendencji do rozwiązania? Fakt ten jest wyrazem pewnego *rozszczepienia* założeń, będącego istotną cechą politonalności i stanowiącego podstawę psychiczną politonalności. Chcąc mianowicie we właściwy sposób słuchać i rozumieć kompozycje politonalne, trzeba się do nich nastawić w pewien specjalny, *analityczny* sposób. Słysząc równocześnie elementy tonacyj *C-dur* i *Fis-dur,* musimy się starać słuchowo odgraniczyć je od siebie. Jeśli np. ma-

---

[43]) Kurth, Achtélik i in.

my w jednym akordzie dane tony *c, cis, e, eis, g, gis.* musimy usiłować skonstruować z nich dwa odrębne trójdźwięki *c-e-g* i *cis-eis-gis* — w przeciwnym bowiem razie zatraci się *politonalny* charakter tego akordu, a będziemy go słyszeli i ujmowali jako współbrzmienie sprzeciwiające się zasadzie konstrukcji akordów tonalnych, a więc jako atonalne. A zatem zasadnicza różnica podłoża psychicznego poli- i atonalności polega na tem, że w odniesieniu do tej pierwszej musimy się nastawić analitycznie, wyodrębniająco pod względem wertykalnym, zaś w następstwie poszczególnych prądów akordowych lub melodycznych możemy oprzeć się na starych, tonalnych kojarzeniach, podczas gdy atonalność wymaga *syntetycznego* ujęcia tak wertykalnie jak i horyzontalnie, wychodząc z pewnego stałego kompleksu tonów, jako podstawy budowy tak współbrzmień, jak i melodyj. Bliżej zajmiemy się tą ostatnio poruszoną kwestją, w związku z zagadnieniami harmoniki atonalnej.

Wyżej omówionego problemu nie podjął jeszcze — o ile wiem — żaden z teoretyków nowszej harmoniki. Przeczuwa go tylko Deroux [44]) twierdząc, że politonalność można słuchowo ujmować dwojako: tonalnie lub atonalnie, nigdy zaś politonalnie, albowiem nie można równocześnie ujmować, spostrzegać pewną wielość zjawisk. Zdaje mi się jednak, że pogląd ten nie jest słuszny, gdyż umysł ludzki posiada zdolność do ujmowania wielości przebiegów równocześnie, łącznie występujących, pomimo, że w centrum świadomości może stać tylko jeden z nich. Możliwość właściwego ujęcia politonalności uzasadnia Popławski [45]) w ten sposób, że wskazuje na wielość wrażeń, które człowiek odbiera równocześnie od swego otoczenia, a które w pewnym sensie są politonalne. Deroux nie zdaje sobie może sprawy, że umysł ludzki ma również możliwości dyssocjacji, rozszczepienia się, nawet w zakresie zjawisk pochodzących z różnych dziedzin, a cóż dopiero w odniesieniu do zjawisk jednej kategorji. A zatem i słuch może ująć równoczesność kilku tonacyj nad sobą, podobnie, jak ujmuje polirytmję, t. j. wielość różnych, ale równoczesnych rytmów, oraz polifonję, t. j. równoczesność kilku samoistnych melodyj.

Aby jednak ta równoczesność kilku tonacyj mogła być ujęta, musi utwór politonalny spełniać następujące *dwa warunki:*

1. *Ilość sumowanych tonacyj nie może być zbyt wielka;* najlepiej, najwyraźniej można słuchem ująć analitycznie bitonalność, t. j. sumowanie dwu tonacyj, które też najczęściej występuje; gorzej już rzecz się ma z sumowaniem 3 tonacyj; sumowanie zaś więcej niż 3 może mieć miejsce tylko wtedy, gdy wszystkie tonacje są reprezentowane wyłącznie linjami melodycznemi a nie szeregami akordów. Albowiem już nadbudowa 3 trójdźwięków, odległych od siebie o półton, zawiera w sobie 7 innych trójdźwięków i prawie wszystkie (z wyjątkiem dwu) tony skali chromatycznej. A zatem politonal-

[44]) Revue musicale, II, 11.

[45]) Torami nowej muzyki, Warszawa 1925, str. 49—50.

ność łącząca większą ilość tonacyj, nie różni się wrażeniowo od atonalności, a tylko optycznie, w obrazie nutowym lub po głębszem analitycznem wniknięciu w dany utwór może być jeszcze pojęta jako taka.

2. Ważniejszym jeszcze warunkiem politonalności jest *djatoniczność sumowanych tonacyj*. We wszystkich prawie kompozycjach politonalnych są poszczególne tonacje reprezentowane melodjami tonalnie bardzo prostemi, lub następstwami akordów, przeważnie nawet czysto djatonicznemi. Niekiedy djatonika ta jest tak daleko posunięta, że szkielet harmoniczny nie wykracza poza akordy *T, D* i *S* w ich najprostszej postaci (jak to np. widzimy w niektórych tańcach z „Saudades do Brazil" D. Milhaud'a). Silniejsze zabarwienie chromatyczne poszczególnych planów tonalnych prowadzi do zatarcia ich odrębności i nie pozwala na ich słuchowe odgraniczenie, co przecież stanowi istotę politonalności.

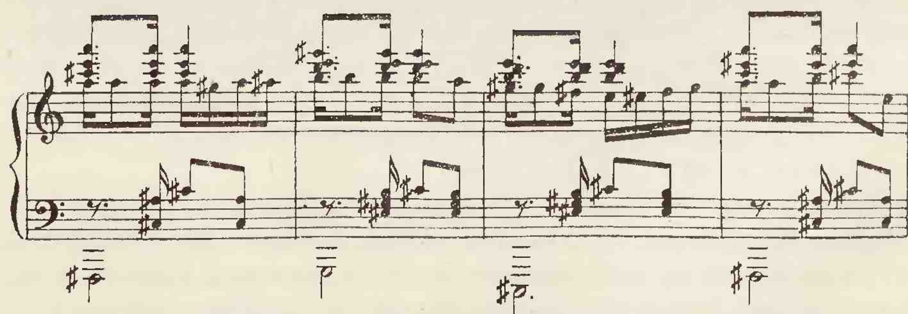
Jeśli zastanowimy się obecnie nad różnemi *sposobami przejawiania się politonalności*, to dojdziemy do wniosku, że zależą one od *czterech czynników:* 1) od ilości sumowanych tonacyj, 2) od ich rodzaju, 3) od wzajemnych stosunków przebiegów funkcyjnych, zachodzących w poszczególnych tonacjach, 4) od stopnia pokrewieństwa sumowanych tonacyj [46]).

Zajmiemy się niemi kolejno.

Kwestję pierwszą omawialiśmy już poprzednio. Tu należy tylko dodać, że politonalność akordowa łączy przeważnie tylko dwie tonacje, czyli, że jest bitonalnością. Następujący wycinek z II ustępu (p. t. „Botofago") suity tanecznej „Saudades do Brazil" Milhaud'a ilustruje nam tę zasadę:

Przykład III.

D. Milhaud, Saudades do Brazil, II. Botofago, t. 43—46:
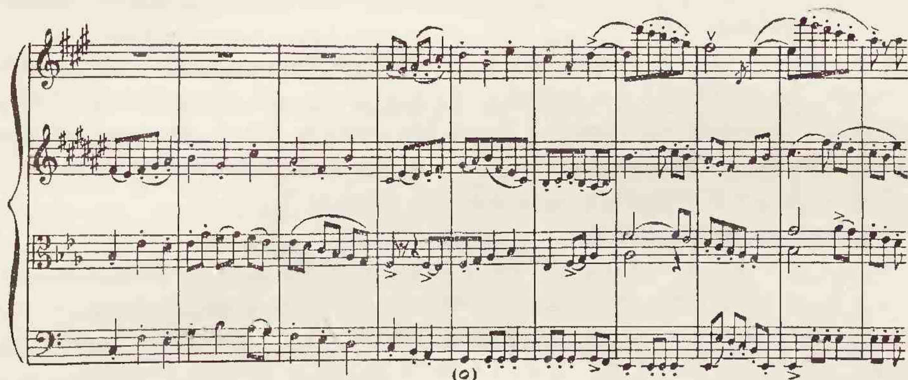


Najprostsze akordy *T* i D^7 w tonacjach *A-dur* i *Fis-dur* idą równolegle nad sobą. Ustęp ten przedstawia nam zarazem ściśle djatoniczne traktowanie

[46]) O tym czwartym czynniku wspomina też Mersmann w Die Tonsprache der neuen Musik, Moguncja 1928, rozdz. VI.

obu tonacyj, na co jako na typowe już poprzednio zwróciłam uwagę. — Połączenie większej ilości tonacyj jest związane *stale* z techniką linearną, co jest np. konsekwentnie przeprowadzone w III symfonji M i l h a u d'a, w której są połączone następujące tonacje: *D-dur, B-dur, E-dur, C-dur, e-moll* oraz nieco schromatyzowana *G-dur*. Z powodu zbyt wielkiej obszerności tego przykładu nie mogę go tu przytoczyć. To samo jest widoczne w kwartecie op. 37 S z y m a n o w s k i e g o, który przeprowadzając świadomie w III części zasadę politonalności, zaopatruje każdy z 4 głosów we właściwe znaki przykluczowe:

Przykład IV.

K. S z y m a n o w s k i, Kwartet op. 37, cz. III, t. 14—23:



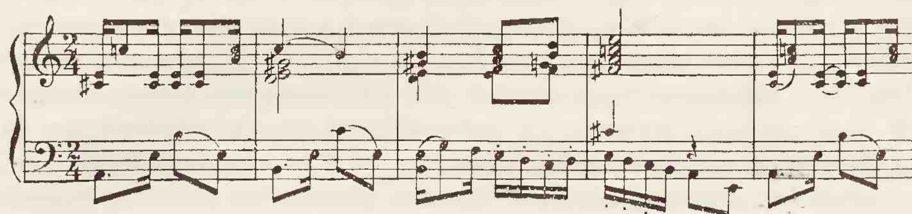
Początek Scherzanda alla Burlesca stanowi fugato wszystkich głosów, z których każdy wstępuje na tonice własnej tonacji, w interwale małej tercji, w stosunku do poprzedniego. Połączone tonacje: *C, Es, Fis* i *A* są tonalnie jeszcze bardzo bliskie, uzupełniają się bowiem do akordu septymowego zmniejszonego na tonie *c*, co może stanowi podstawę silnej zwartości brzmieniowej tego ustępu. Poza jeszcze jednym ustępem fugowanym, linearyzm nie jest tu konsekwentnie przeprowadzony. Przed S z y m a n o w s k i m nadawali poszczególnym głosom odrębne znaki przykluczowe, S i b e l i u s, W o l f-F e r r a r i, R a v e l, B a r t ó k, H o l s t i inni.

Problem drugiego czynnika, z wyżej wymienionych czterech, obejmuje zagadnienie polimodalności. Na czem ona polega, to omówiliśmy już poprzednio. Tutaj zajmiemy się jej dwoma odmianami, kategorjami, które się w niej dają wyróżnić: 1) jedną z nich stanowi *łączenie tonacyj równoimiennych, ale różnych rodzajem*, 2) drugą jest *łączenie tonacyj różnych swym rejonem i rodzajem*. Typ pierwszy występuje bardzo często nie samoistnie, ale w celu zróżnicowania brzmienia trójdźwięku, przez połączenie obu tercyj, wielkiej i małej, równocześnie, prowadzących w przeciwnych kierunkach. W ten sposób używają tego środka Manuel d e F a l l a, S t r a w i ń s k i, M i l h a u d,

Poulenc i inni. Samodzielniej używa go też Milhaud, jak to widzimy w następującym przykładzie:

Przykład V.
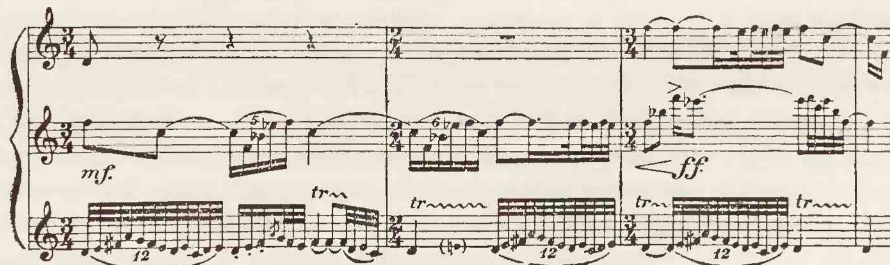
D. Milhaud, Saudades do Brazil, VIII, Tijuca, t. 1—5:



Elementy *A-dur* i *a-moll* przeplatają się tu obok siebie i nad sobą, schodząc się jedynie na wspólnym akordzie *D*. — Obok tonacyj durowych i mollowych o wspólnym punkcie wyjścia, występują w ten sposób połączone tonacje kościelne z jedną z nich. Specjalnie często pojawia się w ten sposób tonacja lidyjska. — Druga kategorja polimodalności jest o wiele częstszą od pierwszej. Oryginalnego przykładu dostarcza nam „Le Sacre du Printemps" Strawińskiego:

Przykład VI.

I. Strawiński, Le Sacre du Printemps (Ed. russe), str. 13, t. 6—9:



Występuje tu sumowanie skali lidyjskiej od tonu *c*, z pentatoniką anhemitoniczną, o tonie centralnym *f*. — Zarodków polimodalności należy szukać — według Caselli[47]) — w kompozycjach XVI/XVII wieku, oraz u Bacha, a mianowicie w równoczesnem użyciu eolskiej i doryckiej formy jednej i tej samej tonacji mollowej. Tu — jak twierdzi Evans[48]) — tony, w stosunku do siebie chromatyczne, nabierają znaczenia djatonicznych. Z hi-

[47]) Ten pogląd Caselli przytaczam za Evansem, l. cit. str. 36.

[48]) Evans, tamże.

storycznego punktu widzenia pogląd Caselli jest słusznym o tyle, że w gruncie rzeczy kompozycje wielogłosowe przed ustaleniem się systemu tonalności dur i moll, były polimodalne, t. j. operowały kilkoma skalami kościelnemi. Z kwestją tą łączy się bardzo oryginalny pogląd A. Háby[49]), który nie od rzeczy będzie tu przytoczyć. Hába uważa melodję za element pierwotny i podstawowy muzyki, a wszystkie inne jej elementy stara się do niej sprowadzić lub z jej prawideł wyprowadzić. I tak np. przyjmuje, że szereg trójdźwięków rodzimych tonacji durowej jest wynikiem superpozycji trzech różnych skal greckich (oczywiście djatonicznych). Natomiast akordy o kwartowej strukturze łączą w sobie kilka *transpozycyj* jednego rodzaju skali. Skale, których superpozycja jest podstawą szeregu trójdźwięków tonacji durowej, pozostają do siebie — według Háby — w stosunku *przewrotów*. Autor ten przyjmuje bowiem istnienie przewrotów skal, analogicznie do przewrotów akordów; a więc np. skala frygijska od *d* (w greckiem, a nie późniejszem, w wiekach średnich przesuniętem stosowaniu nazw) jest pierwszym, dorycka od *e* drugim przewrotem i t. d. skali lidyjskiej, t. j. naszej *C-dur*. Natomiast skale, które tworzą podłoże akordów w politonalności, pozostają w stosunkach transpozycyj. Akordy techniki atonalnej nie ustosunkowują swoich elementów ani w pierwszy, ani w drugi sposób. Z punktu widzenia genezy harmoniki funkcyjnej dałoby się podnieść wiele zarzutów przeciw tej teorji, którebу nam jednak zbyt wiele miejsca zajęły. Interesuje nas w tej teorji przedewszystkiem to, że już w tonalności widzi Hába właściwie polimodalność, a więc pewną wielość podstaw tonalnych, co stoi w sprzeczności z zasadniczemi założeniami tego systemu. W odniesieniu do politonalności stwierdza możliwość połączenia obu powyżej wymienionych stosunków skal, t. j. zezwala na użycie różnych przewrotów, różnie transponowanych skal. Ujęcie to jest bardzo ciekawe. Jedynym jego brakiem (prócz fałszywości niektórych założeń) jest to, że Hába rozważa politonalność tylko w znaczeniu sumowania skal, nie zajmując się bliżej — jak zresztą wszyscy inni teoretycy politalności — zagadnieniem konstrukcji funkcyjnej, opartej na sumowaniu i superpozycji tych skal i tonacyj nad sobą. To prowadzi nas już ku trzeciemu problemowi z czterech wyżej wymienionych. W odniesieniu do polimodalności należy jeszcze tylko zauważyć, że nie występuje ona prawie nigdy jako stała podstawa kompozycji politonalnej; zwykle pojawia się jedynie na przeciąg kilku najwyżej taktów, ustępując następnie miejsca innemu połączeniu tonacyj. Wprawdzie i kombinacje tonacyj w utworze politonalnym *nie*-polimodalnym też nie są stałe i niezmienne, to jednak nie są tak przelotne jak tamte, gdyż przeważnie powracają w innym rejonie tonalnym w tym samym stosunku.

Jak już poprzednio zaznaczyliśmy, poszczególne tonacje, współpracujące
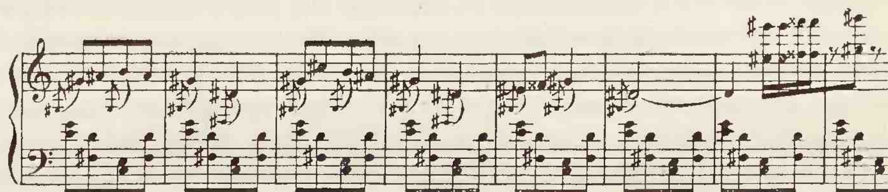
---

[49]) Die neue Harmonielehre, Lipsk 1927, str. 14—19 i nast.

w utworze politonalnym są zwykle wyznaczane jaknajprościej: akordy są budowane prawie tylko z materjału djatonicznego, ich połączenia są funkcyjnie bardzo proste i jasne. Kwestja, którą teraz chcemy omówić, streszcza się w pytaniu: jakie są wzajemne stosunki następstw funkcyjnych w poszczególnych prądach tonalnych kompleksu politonalnego? Na podstawie materjału muzycznego, który miałam do dyspozycji, mogłam wyróżnić tu *trzy* metody postępowania. *Pierwsza* z nich, mianowicie całkowita niezawisłość poszczególnych przebiegów funkcyjnych, występuje najrzadziej, i to przeważnie tylko w połączeniu z techniką linearną, w której te funkcje są wyznaczone przez pojedyncze tony linij melodycznych. Poniekąd ilustruje ten typ wyżej podany ustęp z kwartetu Szymanowskiego (przykład IV), choć i tu spotykają się niekiedy te same funkcje nad sobą. *Druga* metoda, właściwa głównie politonalności akordowo-melodycznej, uniezależnia funkcje pojedynczych planów tonalnych w ten sposób, że nad jednym leżącym akordem jednego z nich, drugi — przeważnie reprezentowany linją melodyczną — zmienia swe funkcje, różnicuje ich następstwo. Widzimy tu np. w I przykładzie (p. wyżej) z Caselli, a jeszcze wyraźniej w następującym przykładzie z sonaty Bartóka:

Przykład VII.

B. Bartók, Sonata (1926), Univ. Ed., str. 6, t. 8—15:



Nad rozłożonym akordem D^7 w *G-dur* pojawiają się elementy toniki, dominanty i przejściowo subdominanty w *gis-moll*. — Nakoniec *trzeci* typ opiera się na daleko idącym paraleliźmie przebiegów funkcyjnych i jest typowy dla politonalności czysto-akordowej. Przykład III z „Saudades" Milhaud'a (p. wyżej) ilustrował nam tę równoległość następstw funkcyjnych w *A-dur* i *Fis-dur*. Kompozytora tego można wogóle uważać za przedstawiciela tego typu najprostszej, ale zarazem najjaśniejszej politonalności, który u innych twórców, posługujących się tą techniką, jest rzadziej spotykany. Erpf uznaje [50]) ten ostatni typ za główny rodzaj politonalności, co jest o tyle słuszne, że ilościowo on właśnie dominuje, choć niezawsze w swej najczystszej postaci. Ścisły paralelizm następstw funkcyjnych ustępuje często miejsca chwilowej tylko ich zgodności.

Czwarty podstawowy problem politonalności odnosi się do stosunków po-

[50]) Erpf op. cit. str. 120—123.

krewieństw tonalnych, w których pozostają sumowane tonacje. Różne odmiany politonalności są wynikiem różnych stopni pokrewieństw tonalnych tych tonacyj [51]). Im dalsze jest ich pokrewieństwo, tem łatwiej odróżnić, wyodrębnić i oddzielić ich elementy od siebie. Stąd więc płynie unikanie sumowania tonacyj blisko spokrewnionych, np. pokrewnych kwintowo, pomimo, że pierwszy rzeczywisty ustęp politonalny, zawarty we wstępie do II aktu „Tristana" W a g n e r a jest właśnie oparty na stosunku kwintowym tonacyj *C-dur* i *F-dur*. Fakt ten, potwierdzony przez przeważającą ilość kompozycyj politonalnych, dowodzi słuszności naszej wyżej postawionej tezy odnośnie do psychologicznych założeń politonalności. Najczęściej występuje łączenie tonacyj, pozostających w stosunku trytonu i półtonu, a więc tonalnie najbardziej odległych; obok nich wielką rolę odgrywa także stosunek tercji wielkiej, rzadziej tercji małej i sekundy wielkiej. Nadto należy zaznaczyć, że *ilość* sumowanych tonacyj oraz ich *odległości* nie są niczem stałem i obowiązującem w obrębie jednego utworu. Ilość ta może się zmniejszać do minimum, niekiedy nawet dochodzi politonalność do monotonalności lub też odwrotnie bitonalność przechodzi w sumowanie większej ilości tonacyj, a nawet bardzo często ustępuje miejsca ustępom, których już z punktu widzenia tonalności i politonalności nie podobna ująć. Politonalność łączy się również bardzo często z techniką poliharmoniczną. Konsekwentne zachowanie jednego kompleksu tonacyj jako zasady kompozycji politonalnej jest dość rzadkie, a występuje przeważnie w krótkich utworach M i l h a u d'a, B a r t ó k a, C a s e l l i i in. Co się tyczy roli modulacji w harmonice politonalnej, to należy zaznaczyć iż jest ona bardzo wielka, ale w pewien specyficzny sposób ograniczona. Zmiany rejonu tonalnego odbywają się *stale* na wszystkich planach tonalnych *równocześnie,* i to w tym samym kierunku i stosunku. Z tego faktu można wysnuć wniosek, że wprawdzie poszczególne prądy tonalne w kompozycji politonalnej wykazują pewną tendencję do wyodrębnienia się, to jednak ich stosunek stanowi pewien czynnik pozytywny, *syntetyczny,* który zostaje zachowany pomimo zmian pojedynczych tonacyj. Przesunięcia modulacyjne odnoszą się zatem do kompleksów politonalnych, wziętych jako całości, a nie do jego tonacyj składowych odrębnie traktowanych.

Wyżej omówione kwestje wyczerpują to, co można nazwać „systemem" politonalności, albowiem klasyfikują one i systemizują wszelkie możliwe przejawy tej techniki harmonicznej. Kolejne zestawienie 2 lub 3 trójdźwięków w różnych odległościach i kombinacjach, w tabelach, które podaje M i l h a u d w swym artykule [52]), a które za nim powtarza E v a n s [53]), nie ujmuje ani nie wyświetla zasadniczych zagadnień, które się w obrębie poli-

---

[51]) Wspomina o tem M e r s m a n n op. cit. rozdz. V, ale bliżej się tem nie zajmuje

[52]) Revue musicale IV 4, str. 32—33 i 36—37.

[53]) Op. cit., str. 44.

tonalności wyłaniają. Zaś usiłowania Vuillermoz'a [54]) w kierunku wyjaśnienia politonalności teorją alikwotów należy uważać za jałową spekulację, tem bardziej, że wśród nowszych teoretyków harmoniki staje się dziś kwestją wątpliwą i sporną, czy akustyczne uzasadnianie techniki harmonicznej ma wogóle rację bytu. Przypadkowa zgodność systemu harmoniki tonalnej z pewnemi zjawiskami akustycznemi zupełnie nie musi na stałe wiązać technikę muzyczną z prawami fizykalnemi. Zresztą i one nie mogą bez reszty wyjaśnić wszystkich przebiegów muzycznych i ich praw, mimo licznych prób różnych teoretyków [55]), którzy usiłują prawa konstrukcji muzycznej, w szczególności harmonicznej, wywieść z praw fizykalnych, a którzy przez to mięszają normy czysto muzyczne z prawami akustycznemi. W kwestji tej słuszne stanowisko zajęli Popławski [56]) i Güldenstein [57]), twierdząc, że badanie wrażeń tonów (Stumpf) i praw akustycznych tak samo nie może się przyczynić do wyjaśnienia praw muzycznych, jak badanie składu chemicznego farb oraz praw optyki i wrażeń wzrokowych nie wyjaśnia istoty malarstwa.

Wracając do zagadnień politonalności należy jeszcze zająć się kwestją jej stosunku do poliharmoniki i atonalności.

U Mersmanna [58]), Evansa [59]) i Deroux [60]) spotykamy się z twierdzeniem, że politonalność może występować w dwojaki sposób: 1) w niektórych wypadkach wszystkie tonacje sumowane są użyte samoistnie, żadna z nich nie dominuje nad drugą, 2) w innych zaś jedna z tonacyj przeważa, a elementy innej lub innych są użyte mniej samodzielnie, podporządkowują się tonacji panującej, służąc tylko do wzbogacenia jej brzmień. Otóż zdaje mi się, że ten drugi rodzaj politonalności niesamoistnej należy uważać za stadjum przejściowe, pośrednie między politonalnością właściwą, w której wszystkie tonacje są traktowane równorzędnie, a poliharmoniką, która — jak już poprzednio zaznaczyłam — posługuje się elementami kilku tonacyj w budowie akordów, ale unika dokładnego wyznaczenia tych tonacyj przez funkcyjne ustosunkowanie ich elementów.

Źródeł poliharmoniki należy szukać: 1) w sumowaniu funkcyj w harmonice tonalnej, 2) w posługiwaniu się akordami nonowemi, undecymowemi i trodecymowemi, a także w technice swobodnych, nierozwiązywanych przetrzymań, które niektórzy teoretycy [61]) ujęli nazwą ulatniających się, oderwanych („les accords echappés"). W poliharmonice trudno jest odkryć jej

---

[54]) Artykuł w „Temps", który cytuję za Derouxem, op. cit. str. 232.

[55]) J. Achtélik, H. Ariel, G. Capellen, H. Riemann, H. Cowell i w. in.

[56]) Torami nowej muzyki str. 8.

[57]) Theorie der Tonart, str. 183—198.

[58]) Op. cit.

[59]) Op. cit.

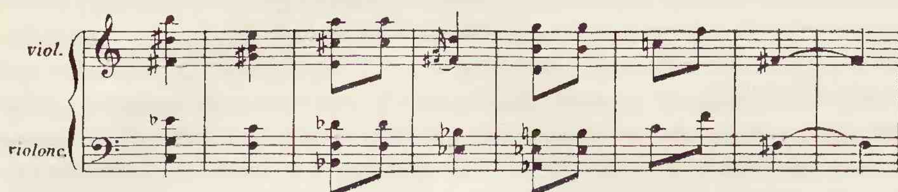
[60]) Op. cit.

[61]) Hull, Modern Harmony, rozdz. VII i L. Villermin, Traité d'harmonie ultramoderne, Paryż 1911, str. 44.

prawa i melody, albowiem może się ona posługiwać zarówno swobodnem sumowaniem całych trójdźwięków, różnych ze względu na ich rejon tonalny, jak i też tylko ich cząstkami. Następujący przykład (VIII) z sonaty na skrzypce i wiolonczelę R a v e l a ilustruje nam bardzo prosty rodzaj poliharmoniki, pozostającej w silnym jeszcze związku z tonalnością i politonalnością:

Przykład VIII.

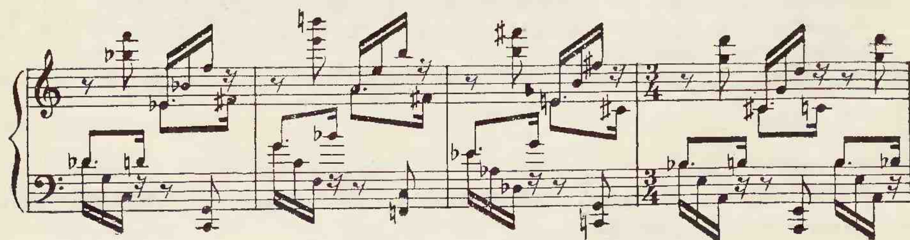
M. R a v e l, Sonate pour violon et violoncelle, Ed. Durand, str. 6, t. 46—53:



W każdym takcie występuje suma dwu trójdźwięków, odległych o pół tonu, przyczem pomiędzy poszczególnemi trójdźwiękami (*następstwa* akordów, a *nie* ich sumy) panują najprostsze stosunki kwintowe. Mimo to tonalny charakter tego ustępu jest zachwiany, gdyż żaden z tych trójdźwięków nie ma charakteru centrum odniesienia dla innych. Mamy tu tylko łańcuch trójdźwięków kwintowo pokrewnych. Głos skrzypiec przechodzi kolejno przez akordy *H-, E-, A-, D-* i *G-dur;* równocześnie wiolończela ma trójdźwięki: *c-moll, f* niekompletny (bez tercji), która jednak występuje enharmonicznie w równoczesnym akordzie *E-dur* jako *„gis"* — a więc możemy powiedzieć: *f-moll, b-moll, es-moll* (analogicznie jak *f-moll*) i *as-moll*. Pomiędzy takim najprostszym rodzajem poliharmoniki a takim, który już trudno odróżnić od atonalności, istnieje cały szereg stadjów pośrednich. Następujący ustęp z III etiudy op. 18 B. B a r t ó k a (przykład IX) reprezentuje już dalszy stopień tej techniki, w którym poszczególne akordy tonalne mają tylko formę pustych kwint (czystych lub zmniejszonych):

Przykład IX.

B. B a r t ó k, Etudes op. 18, nr. 3 (Univ. Ed.), str. 18, t. 10—13:



W pierwszym takcie mamy więc elementy trójdźwięków *c, g, b* i *es*. W drugim są sumowane puste kwinty na *f, c, a* i *e*. W trzecim: *des, as, e, h* i *c*. W ostatnim: *a, e, c* i *g*. — Rozbicie tonacyj na pojedyncze akordy, co jest cechą poliharmoniki, prowadzi w konsekwencji do rozbicia tych ostatnich na pojedyncze interwały, oraz do swobodnego kombinowania ich nad sobą i obok siebie; że tu mamy już do czynienia z techniką, która niczem nie łączy się, a nawet nie przypomina tonalności, czego już nie potrzebujemy tu dowodzić.

Poliharmonika jest jedną z dróg prowadzących wprost ku atonalności. Ku niej prowadzi również i (politonalność, która w istocie rzeczy nie jest niczem innem jak eksperymentem okresu przejściowego, oddzielającego koniec epoki tonalnej, od początku krystalizującej się epoki nowej techniki atonalnej.) Politnolność jest wynikiem tendencji do przedłużenia epoki tonalnej, do tchnięcia w starą i w gruncie rzeczy wyczerpaną technikę harmoniczną, nowego życia, nowych energij i możliwości rozwoju. Że jednak takie sztuczne podtrzymywanie przy życiu czegoś, co się już dawno samo w sobie wyczerpało i skończyło, nie może długo potrwać, a tem bardziej nie może się stać początkiem i zarodkiem nowej harmoniki — zbytecznem jest dowodzić. Jest to stałą cechą okresów „przejściowych", że zanim nastąpi w nich ostateczne zerwanie ze starym stylem i skrystalizowanie się nowych podstaw i metod konstrukcji muzycznej, pojawiają się usiłowania w kierunku *ilościowego* wzbogacenia *starych* środków wyrazu. I politonalność, która nie wnosi nic zasadniczo nowego, a tylko mnoży i komplikuje środkami czysto *mechanicznemi* styl tonalny, jest ilustracją tej zasady.

I politonalność prowadzi w swych konsekwencjach do atonalności, a to przez schromatyzowanie poszczególnych tonacyj składowych, oraz przez łączenie większej (3—4) ilości tonacyj, nawet djatonicznie traktowanych. Tu jednak należy zaznaczyć, że wprawdzie politonalność w swem ostatniem stadjum spływa się z atonalnością pod względem *materjału* tonów, którym się posługuje, to jednak *stosunki* pomiędzy elementami materjału decydują o tem, gdzie dany utwór stylowo przynależy. Stosunki te jednak, które *teoretycznie* dadzą się jeszcze w ostatniem stadjum politonalności odszukać i nazwać, niezawsze dają się już w *bezpośredniem wrażeniu słuchowem* ująć. Ta dwoistość, wynikająca ze zamiany intellektualnego punktu widzenia i ujmowania na estetyczny, jest już wyrazem pogranicza dwóch stylów: *politonalnego,* jako ostatniej konsekwencji tonalności, i (*atonalnego,* jako wstępnego stopnia nowej techniki.)

Tak atonalność, jak i politonalność, stanowią terminy, którymi oznacza się styl harmoniczny jakiegoś utworu. Pozorna sprzeczność, która występuje wtedy, gdy mówimy o stylu harmonicznym kompozycyj, w swem założeniu linearnych, upada, skoro sobie zdamy sprawę, że i technika linearna musi się opierać na pewnych podstawach harmonicznych, które się w niej jednak

nie wysuwają na plan pierwszy, tak jak się to dzieje w technice akordowej. Chociaż więc przeważna ilość kompozycyj, tworzących t. zw. muzykę atonalną, jest w swej istocie polifoniczna, to jednak są one równocześnie wyrazem zupełnie nowego stylu harmonicznego. Pomimo, że atonalność jest tylko nowym rodzajem harmoniki, a więc *jednego* z elementów muzyki, to jednak daje się zauważyć silny jej wpływ na inne czynniki tej sztuki, a więc na melodykę, rytmikę, a głównie konstrukcję formalną. W pracy niniejszej będziemy przez atonalność rozumieć *tylko* technikę harmoniczną, a nie ogół zasad i metod konstrukcji, właściwej muzyce współczesnej.

Że atonalność jest historyczną konsekwencją systemu harmoniki tonalnej— nawet o ile się ją pojmuje jako negację tego systemu — na to wskazuje już sama jej nazwa. Pomimo jednak, że — jak się to powszechnie przyjmuje (prócz nielicznych obrońców starej „muzyki piękna akustycznego i muzyki uczucia") [62]) — atonalność nie jest przypadkowym produktem eksperymentującego intellektu, ale jest konsekwencją dziejową przemian, zaszłych w ekonomicznych i psychicznych warunkach życia nowego pokolenia, to jednak samo *pojęcie* atonalności i jej *nazwa* nie są wynikiem genezy historycznej, ale raczej, jak to podkreśla Wiesengrund-Adorno [63]), powstały *djalektycznie*, dla oznaczenia tego stylu muzycznego, który się rozwinął *po* muzyce tonalnej. W ścisłem znaczeniu „atonalność" jest pojęciem negatywnem; wprawdzie nie oznacza ono anarchji ani braku wszelkich zasad konstrukcji w materjale muzycznym, ale oznacza ten rodzaj harmoniki, który nie daje się ująć w pojęcia i normy harmoniki tonalnej, funkcyjnej. Atonalność w pewnem swem stadjum faktycznie nie była niczem innem, jak tylko negacją, wyzwoleniem się z norm tonalności, ale stadjum to było koniecznem, aby mogły wyłonić się i skrystalizować nowe formy konstrukcji harmonicznej. W harmonice nie mógł wytworzyć się nowy system, jak długo poprzedni miał jeszcze pewne siły żywotne i mógł służyć jako podstawa form wyrazu. Mimo to matematycznie ścisłe *historyczne* odgraniczenie epok tonalnej i atonalnej nie da się przeprowadzić. Dopiero definitywne określenie istoty jednego i drugiego systemu, co się narazie w stosunku do atonalności nie da dokonać, pozwoli na oddzielenie ich od siebie i na interpretację materjału muzycznego epoki przejściowej, w myśl jednej i drugiej definicji. Z tego jednak, że dziś nie możemy jeszcze wytworzyć sobie ścisłego ujęcia i określenia atonalności, nie wynika, iżby ją nadal można było pojmować tylko w jej negatywnem znaczeniu. A czynią to niestety tak wybitni teoretycy jak E r p f [64]), który twierdzi, że muzyka atonalna nie posiada harmonicznych zasad konstrukcji, oraz M e r s-

---

[62]) J. R e i s s, Ideologja muzyki dzisiejszej, we „Lwowskich Wiadomościach Muzycznych i Liter.", r. V, nr. 13.

[63]) Th. W i e s e n g r u n d - A d o r n o, Das Problem der Atonalität und Arnold Schönberg, streszczenie referatu w „Zeitschrift für Musikwissenschaft", 1929, z. 1.

[64]) Op. cit. str. 43 i in.

mann[65]), który w harmonice atonalnej nie widzi żadnych stałych zasad, praw, ni norm. Inni teoretycy, jak np. Coeuroy[66]), a za nim Hull[67]), idą jeszcze dalej, twierdząc, że atonalność operuje jedynie pierwiastkami rytmu, barwy i dynamiki, zaś harmonika zatraca się wśród samych dyssonansów! Oczywiście, jeżeli się przez harmonikę pojmuje funkcyjne połączenia trójdźwięków, to ewentualnie można dojść do takiego przekonania; ale nawet i w takim wypadku pogląd ten będzie absurdem. Albowiem tak, jak nie istnieje żadna konstrukcja melodyczna, nie posiadająca implicite w niej zawartej konstrukcji i treści rytmicznej, tak nie istnieje żaden kompleks współbrzmień, któreby nie posiadały *jakiejś* harmoniki. A jeśli nawet ta harmonika nie odpowiada żadnej z tych dróg kojarzeniowych, ani kategoryj myślowych, do których słuch i umysł europejczyka z XX wieku jest przyzwyczajony, to jednak na podstawie tego nie można wysnuwać wniosku, że tej harmoniki wogóle niema. Dziś możemy już twierdzić, że atonalność jest nietylko negacją tonalności, ale że dają się w niej dostrzec pewne zasady, a dzięki głównie twórczości Schönberga nawet pewien system. Czy on jest tym, który stworzy podwaliny pod muzykę przyszłości, tego dziś jeszcze twierdzić nie można. Czy zasady, które ten system przyjmuje, są w istocie podstawami natury *harmonicznej*, to jest też wątpliwe. W każdym jednak razie musi przyznać się atonalności pewne *pozytywne* znaczenie, obok *negatywnego*, które ona również posiada. Przypisywanie jakiemuś przedmiotowi cech negatywnych jest stale w pewnem znaczeniu relatywne. Skonstatowanie braku jakiejś cechy w danym przedmiocie uzależniamy od innego przedmiotu, który tę cechę posiada. To samo odnosi się i do atonalności. Zanim postaramy się bliżej zbadać i określić jej negatywne i pozytywne znaczenie, musimy wpierw stwierdzić, że rozpatrywanie atonalności może być dokonane z dwóch punktów widzenia: po pierwsze sub specie tonalności i w porównaniu z nią, po drugie niezależnie od wszelkich innych stylów harmonicznych. Otóż wszyscy teoretycy — oprócz jedynego Hauera, któremu jednak trudno nie przyznać pewnej spekulatywności i metafizyczności w wywodach — posługują się świadomie lub nieświadomie pierwszą metodą, w konsekwencji czego stale dochodzą do stwierdzenia tylko negatywnych cech atonalności. Jest to zresztą całkiem oczywiste, bo jeżeli atonalność ma rzeczywiście przynieść coś nowego, to nie dadzą się do niej zastosować pojęcia i kryterja starego, tonalnego systemu.

Atonalność w swej *negatywnej* części wykazuje: 1) *zniesienie wszelkich stosunków funkcyjnych,* oparte na 2) *braku stałego centrum odniesienia,* 3) *zniesienie różnicy w traktowaniu akordów konsonujących i dyssonujących,* 4) *brak ogólnych i stałych zasad w strukturze akordów i ich połączeniach*

---

[65]) Op. cit. rozdz. VII.

[66]) Panorama de la musique contemporaine, Paryż, 1928, str. 147.

[67]) Music classical, romantic and modern, Londyn 1927, str. 317 i n.

W ten sposób scharakteryzowana atonalność nie mogła być inaczej pojęta, jak tylko jako chaos i bezład; wszystkie te bowiem cechy orzekają, czego w atonalności już niema, ale zupełnie nie wskazują na to, co nowego się w niej pojawia. Tu należy stwierdzić, że rzeczywiście przez pewien okres czasu około r. 1910, w początkowem stadjum tego stylu, na plan pierwszy wysuwały się jedynie destruktywne cechy atonalności. Próby ujęcia różnych typów atonalności i jej metod z konieczności posługiwały się pojęciami i kryterjami tonalnego systemu harmonicznego. I tak np. Hull stwierdza [68], że jeden rodzaj atonalności ma jeszcze pewien stały ton centralny, który stanowi punkt odniesienia dla pozostałych 11 półtonów w oktawie; obok tego tonu najważniejszą rolę odgrywa siódmy półton, t. j. tryton, który stanowi podstawę wszelkich stosunków akordowych. Cóż jest tu innego, jak tylko pewne przesunięcie założeń tonalności? Zamiast stosunku djatonicznych stopni do toniki, widzi tu Hull ustosunkowanie się wszystkich 12 półtonów do jednego z nich. Zamiast stosunku kwintowego, jako podstawy funkcyjności, przyjmuje stosunek trytonowy (czy nie dlatego, że jest on tonalnie najbardziej odległym stosunkiem?). Hull sam zresztą stwierdza, że w ten sposób pojęta atonalność może być jeszcze stosowana na tle, na podłożu tonalności, jako jej ostateczne rozszerzenie. To zaś, co mówi o atonalności czystej, bez centrum i bez stosunku trytonowego, również opiera się na kategorjach myślenia, właściwych systemowi tonalnemu. Drugi, dalszy rodzaj atonalności może być według Hulla: 1) *chwilowem zawieszeniem poczucia centrum,* 2) *zniweczeniem wszelkich związków poza fizykalnemi i fizjologicznemi,* 3) *przeniesieniem idei tonalności na formy bardzo mgliste.* Abstrahując od tego, że same te określenia Hulla są pojęciowo bardzo mgliste, należy stwierdzić, że, pierwszy rodzaj może znowu wystąpić jedynie na podłożu tonalnem; o ile jest tylko chwilowem zniesieniem poczucia centrum, to poczucie to musiało przed tą chwilą i po niej istnieć. Określenie drugiego typu pozwala wogóle wątpić, czy Hull ma na myśli *muzykę,* czy też jakiś nie skoordynowany kompleks brzmień i szmerów; albowiem jak długo mówimy o muzyce jako *sztuce,* tak długo nie wolno nam odmówić jej wszelkich zasad konstrukcji, wszelkich praw logiki muzycznej, które napewno w niej istnieją, nawet, jeśli nam nie są jeszcze znane. Prawdopodobnie i Hull, jak widać z tego określenia i innych wywodów zawartych w monografji o Skrjabinie [69]), stoi na stanowisku, że system tonalny jest jedynym zgodnym z prawami natury, a więc w pewnym sensie apriorycznie danym, co stanowi zasadniczy błąd wielu teoretyków, którzy złudzeni zgodnością pewnych praw tego systemu (np. zasady struktury brzmień) z pewnemi zjawiskami akustycznemi, nie widzą tej oczywistej prawdy, że tonalność jest tylko jednem z licznych stadjów rozwoju muzyki i że oparcie się na jej założeniach, jako

---

[68]) Modern Harmony, rozdz. IV.

[69]) Scriabin, the Great Russian Tone-Poet. Londyn 1927, str. 123 i in.

na stałych i niezmiennych danych, prowadzi z konieczności do zacieśnienia horyzontów i niezrozumienia nowych przejawów muzyki. Środki wyrazu i formy muzyki „bankrutują" co pewien czas, jak twierdzi Popławski[70], muzyka zdobywa sobie nowe środki i formy, które, o ile odpowiadają naszym kategorjom myślenia i ujmowania wrażeń, rozbudowują się i tworzą nowe systemy. Podchodzenie do nowego systemu z kryterjami starego prowadzi do niezrozumienia tego pierwszego. Ten sam błąd, co i Hull, popełnia również Evans[71]) przy odróżnieniu *trzech typów atonalności:* 1) za jej jeden rodzaj uznaje *stan ciągłych przejść modulacyjnych,* 2) za drugi — *syntezę wszystkich tonacyj w skali 12-półtonowej,* 3) za trzeci — *negację wszelkich praw tonalności.* Błąd jego leży tylko w tem, że to, co on uznaje za trzy typy atonalności, stanowi tylko trzy końcowe stadja harmoniki tonalnej, a z atonalnością właściwą nie ma nic wspólnego poza tem, że ostatnie stadjum negując założenia tonalne schodzi się ze wstępnym, negatywnym okresem atonalności. Stan ciągłych przejść modulacyjnych, typowy np. dla Regera, stoi jeszcze silnie na gruncie tonalnym, nie obala bowiem w zasadzie żadnego z głównych jego kryterjów, t. j. funkcyjności i specjalnej struktury akordów. Skondensowanie wszystkich tonacyj w skali dwunastopółtonowej też jeszcze nie wnosi nic nowego; wszak jeszcze rozszerzona tonalność, obalająca poszczególne tonacje, ale zachowująca tonalność jako taką, posługuje się wszystkiemi 12 półtonami oktawy prawie że równomiernie pod względem ilościowym. Autor zapomina, że sam materjał tonów, którym się dany utwór posługuje i na którym się opiera, nie może decydować o jego stylu harmonicznym. Decydującym czynnikiem jest tu *sposób* operowania materjałem. Tak jak kompozycja zdecydowanie tonalna może się posługiwać wszystkiemi 12 półtonami mniej lub więcej niezależnemi od centrum, t. j. toniki, która się niekiedy nawet wogóle nie pojawia (por. wstęp do „Tritana" Wagnera), podobnie i z drugiej strony można w zakresie materjału skali *C-dur* stworzyć kompozycję nietonalną. Typowym przykładem jest tu skala całotonowa (sześciotonowa), która z jednej strony może być podstawą utworów, o mniej lub więcej wyraźnym charakterze tonalnym, a z drugiej strony może stanowić materjał kompozycyj, zdecydowanie nietonalnych. W tej ostatniej roli tworzy ona jedną z dróg, prowadzących ku wstępnemu stadjum atonalności, nie tyle pod względem materjału, lub zasad konstrukcji, ile raczej ze względu na negację metod tonalnych. — A zatem nie materjał, ale *metody operowania* tym materjałem są kryterjum jakiegoś stylu harmonicznego. To nas prowadzi do kwestji materjału tonów, którym posługuje się atonalność i który bierze za punkt wyjścia swej konstrukcji.

Materjał ten stanowi wszystkich 12 półtonów w oktawie, podobnie jak w rozszerzonej tonalności. A zatem, mógłby tu ktoś zauważyć, w materjale

---

[70]) Torami nowej muzyki, str. 5.

[71]) Op. cit., str. 30—36.

muzycznym tonalność i atonalność niczem się nie różnią. A jednak różnica ta istnieje i jest nawet bardzo istotną, wprawdzie nie w jego ilości lub jakości, ale w *znaczeniu* poszczególnych elementów materjału. W tonalności nie wszystkie półtony w oktawie stanowiły samodzielne stopnie. Istotną cechą tonalności, nawet rozszerzonej, było to, że podstawą jej logiki była w zasadzie skala djatoniczna, złożona ze stopni różnej wielkości. Wszystkie inne tony, prócz djatonicznych, miały charakter tonów obcych, chromatycznych, a w odniesieniu do poszczególnych funkcyj odgrywały rolę tonów prowadzących, tworząc niekiedy nawet całe akordy prowadzące [72]). Szereg 12 półtonów po sobie zagranych nie był nigdy szeregiem samoistnych 12 stopni, ale następstwem 7 stopni djatonicznych i ich chromatycznych odchyleń. Te odchylenia nie miały w budowie harmonicznej tego samego waloru, co stopnie, z których one się wywodziły. Następstwo takie było skalą *chromatyczną*. W atonalności wszystkie półtony w oktawie są samodzielnymi stopniami. Żaden nie jest tonem prowadzącym ku innemu, żaden nie jest zależny od drugiego. I w tem właśnie mamy zawarte pierwsze samoistne *pozytywne* założenie atonalności. Podział oktawy na 12 równych wielkością i znaczeniem stopni — oto punkt wyjścia nowej techniki harmonicznej. Ze względu na to, niektórzy młodsi teoretycy [73]) nazywają atonalność w jej pozytywnem znaczeniu techniką dwunastopółtonową względnie dwunastotonową, aby nareszcie odrzucić tamtą, negatywną i djalektyczną, jeszcze z tonalnością związaną nazwę.

Podczas gdy więc system tonalny znał 12 transpozycyj swoich podstawowych skal durowych i mollowych djatonicznych, to atonalność zna tylko *jedną* skalę dwunastopółtonową, dwunastostopniową. W jej obrębie — ponieważ opiera się ona na stroju równomiernie temperowanym, t. j. na podziale oktawy na 12 równych odstępów — żaden z elementów nie ma przewagi nad drugim jako ton centralny, żaden nie podporządkowuje się drugiemu jako ton prowadzący. Nierówność stopni w skalach djatonicznych (sekundy małe obok wielkich) była podstawą tworzenia potem również sztucznych, chromatycznych tonów prowadzących, jak to pierwszy sformułował Hauer [74]) — a elementy skali 12-półtonowej nie pozostają między sobą w żadnych zgóry przyjętych, stałych stosunkach, jak się to dzieje w skalach djatonicznych. Pewne wstępne kształtowanie materjału w technice 12-półtonowej zachodzi, ale nie jest ono zależne od czynników akustyczno-matematycznych ani od apriorycznego, stałego schematu następstw tonów. Jak to w dalszym ciągu pracy szerzej omówimy — jest ono indywidualne dla każdego twórcy

---

72) Erpf, op. cit. str. 52 i nast.

73) Th. Wiessengrund-Adorno, Zur Zwölftontechnik, „Musikblätter des Anbruch", 1929, nr. 7—8; J. M. Hauer, Lehrbuch der Zwölftöne-Musik, Wiedeń 1923; J. M. Hauer, Vom Melos zur Pauke, Wiedeń 1925.

74) Lehrbuch der Zwölftöne-Musik, str. 84 i nast.
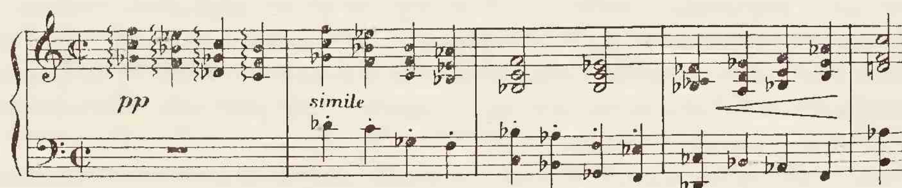
i każdej kompozycji. W tem właśnie leży różnica między naturalnym (bo do pewnego stopnia zgodnym ze zjawiskami akustyki) porządkiem skal systemu tonalnego, a wstępnem formowaniem materjału skali 12-półtonowej, zależnem li tylko od inwencji twórcy.

Na różnicę pomiędzy skalą chromatyczną a 12-półtonową zwrócił już uwagę pierwszy Hull [75]), widząc ją w różnym stopniu samodzielności ich elementów, w konsekwencji czego domaga się stworzenia nowej pisowni dla muzyki atonalnej, w którejby nie istniała pozorna zależność czarnych klawiszów od białych. Do problemu notacji w technice 12-półtonowej powrócimy jeszcze na końcu niniejszej pracy.

Ze względu na posługiwanie się wyżej określonym materjałem atonalności, można wyróżnić w jej obrębie *dwa* typy: pierwszy posługuje się skalą 12-półtonową, nie przeprowadzając jednak stale i konsekwentnie wszystkich jej stopni, jak to widzimy w następującym przykładzie:

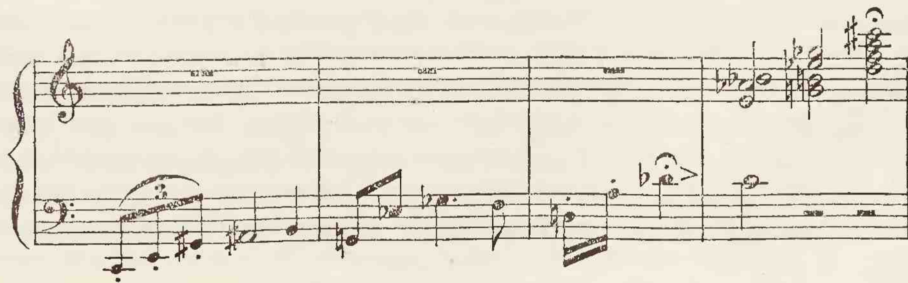
Przykład X.

E. Křenek, 5 Klavierstücke, op. 39, nr. 5, t. 1—5:



Jest to t. zw. atonalność niepełna, niekompletna [76]). — Drugi typ stara się stale używać wszystkich składników tej skali już to horyzontalnie, w melodji, już to wertykalnie we współbrzmieniu, lub też w ten sposób, że motywy melodyczne i akordy uzupełniają się wzajemnie do pełnej 12-półtonowości. Ilustracją tego drugiego typu niech będzie wyjątek z op. 37 Hauera (przykład XI [77])):

Przykład XI.



[75]) Modern Harmony ,str. 33—34.

[76]) H. Eimert, Atonale Musiklehre, Lipsk 1924, str. 3.

[77]) Przykład podaję z broszury Hauera: Vom Melos zur Pauke, str. 21.

Tak pojedyncze melodje jak i grupy akordów stosują tu konsekwentnie pełną 12-półtonowość.

Odróżnienie tych dwóch typów atonalności łączy się ściśle z problemem istnienia centrum odniesienia w tej technice. H a u e r, który stara się spekulatywnie rozwinąć i uzupełnić system [78]), wynikający z twórczej praktyki A. S c h ö n b e r g a, usiłuje też w praktyce przeprowadzić ten drugi typ atonalności, opierając się przytem na następującym postulacie: ażeby uwydatnić równomierność i równorzędność wszystkich składników skali 12-półtonowej, nie wolno żadnego z nich podkreślać ani też opuszczać. Z tego w konsekwencji wynika zasada, że pewien ustęp kompozycji atonalnej nie może żadnego ze swych tonów składowych powtarzać, podwajać lub też akcentować. Absurdalność tej zasady stanie się całkiem oczywistą, gdy zdamy sprawę, że *absolutna* ilościowa i dynamiczna równomierność wszystkich elementów skali 12-półtonowej, identyczna z brakiem jakichkolwiek stosunków między niemi, prócz różnic wysokości i barwy tonu, prowadzi do zniwelowania wszelkich różnic napięcia energetycznego, które stanowią istotę przebiegu muzycznego [79]). Po upływie ilu tonów lub taktów można według H a u e r a powtórzyć jakiś poprzednio użyty ton? Czy dopiero po uwzględnieniu wszystkich pozostałych elementów skali? Zdaje się, że tak, gdyż E i m e r t, który stoi teoretycznie na tem samem stanowisku, co H a u e r, twierdzi [80]), że prawem atonalności jest „absolutna czystość brzmień, i ich połączeń, warunkowana *mechaniczną rotacją* 12 tonów skali".

Nadto należy zauważyć, że chwilowe lub dłuższe a nawet stałe ograniczenie się do niektórych tylko elementów tej skali zupełnie nie wpływa na zniesienie zasadniczej równości wszystkich składników i nie wytwarza żadnego centrum, któreby się sprzeciwiało założeniom tego systemu. Już silniejsza obsada instrumentalna, podwojenie lub powtórzenie jakiegoś tonu czyni z niego — jak w odniesieniu do tej kwestji twierdzi E r p f [81]) — ton prowadzący lub centrum odniesienia. Ale czyż zaistnienie takiej chwilowej przewagi jednego tonu może się stać podstawą jakichś stałych stosunków, jeśli ten ton nie jest *stałem* centrum, jeśli nie ma stałej przewagi? Nad stworzeniem trwałych stosunków funkcyjnych w muzyce tonalnej pracowały prawie dwa wieki (od połowy XVI wieku do I ćwierci wieku XVIII), aż wytworzyły się w umysłowości ludzkiej stałe typy przedstawień i kojarzeń muzycznych, jako psychiczne podstawy tych stosunków. Czyż może się to samo dokonać, jeśli na pewien przeciąg czasu w jednej kompozycji wystąpi jakiś ton, jako punkt odniesienia innych? A gdyby nawet to było możliwem, to czyż muszą tu powstać stosunki podobne do tych, które panowały w systemie harmoniki tonalnej?

---

[78]) Lehrbuch der Zwölftöne-Musik i Von Melos zur Pauke.

[79]) E. K u r t h, Romantische Harmonik, rozdz. I.

[80]) Op. cit. str. 6.

[81]) Op. cit. par. 22, str. 83—86.

Ale *jakieś* stosunki i *jakaś* wzajemna zależność elementów musi tu zaistnieć, jeśli ma się wytworzyć i skrystalizować nowa technika harmoniczna. Nadto czyż jest możliwem by w jakiejkolwiek, choćby atonalnej i bardzo krótkiej kompozycji uniknąć powtórzenia, podwojenia lub akcentowania jakiegoś tonu? Jasnem jest, że nie, i równie jasnem jest, że w technice 12-półtonowej nie może nawet zależeć na zniesieniu stosunków zależności pomiędzy jednym tonem a innemi, bo wtedy utwór polegałby właśnie na „mechanicznej rotacji" luźno zestawionych brzmień, uzupełniających się do 12 półtonów, i nie mógłby rościć sobie pretensyj do jakiejkolwiek konstrukcji. Wszelka konstrukcja polega na ustosunkowaniu elementów pomiędzy sobą. Zatem i muzyczna musi uznać jakieś stosunki i zależności swych elementów. W harmonice atonalnej *istnieje zależność elementów,* ale jest to *inny* rodzaj zależności od tego, który miał miejsce w systemie tonalnym. Zanim się zajmiemy systemem 12-półtonowym, który przejawia się w dziełach Schönberga (zarodkowo już po op. 7), a który teoretycznie omawiają Hauer[82]) i Stein[83]), musimy jeszcze wpierw omówić inne pozytywne założenia atonalności.

Zniesienie różnicy w technicznem traktowaniu konsonansów i dyssonansów nie należy uważać za czynnik destruktywny nowej techniki. Atonalność wcale nie znosi różnicy treści psychicznych, związanych z temi zjawiskami. Traktuje je równorzędnie, nie uzależniając jednych od drugich, albowiem zależność ich, właściwa harmonice tonalnej, nie była niczem naturalnem, danem w samem zjawisku, lecz była tylko wynikiem przyzwyczajenia. Psychologiczną podstawą doznawania estetycznego muzyki tonalnej były silne związki kojarzeniowe niektórych brzmień w umyśle słuchaczy, które wytworzyły się naturalnie przez częste występowanie tych brzmień obok siebie. Słysząc akord septymowy lub nonowy, mimowoli oczekujemy rozwiązania interwałów dyssonujących, a potwierdzenie tego oczekiwania lub mniej spodziewany zwrot i poczucie czegoś nowego stanowiły — obok innych — główne przyczyny uczucia przyjemności, które się łączyło ze słuchaniem muzyki tonalnej. Kojarzenia takie, a nawet całe łańcuchy skojarzonych połączeń akordowych są tak silne, że słuchacz, który śledzi przebieg jakiegoś utworu, nawet jemu *nieznanego,* ale pochodzącego z epoki, z której stylem jest on zaznajomiony, może z łatwością wyprzedzać w przedstawieniu o parę nawet taktów, konkretnie brzmiący ustęp utworu. Najsilniejsze kojarzenia tonalne szły w dwóch kierunkach: 1) rozwiązywania dyssonansów na konsonanse, 2) najprostszych związków funkcyjnych. Te drogi assocjacyjne wytworzone przez harmonikę tonalną niweczył neoromantyzm i impresjonizm. Ten ostatni wytwarzał własne kojarzenia, zwłaszcza, o ile się opierał na skali całotonowej. — Każda nowa muzyka uchodzi za dyssonującą tak długo, aż nie wytworzy w umyśle

---

82) Op. cit.

83) Neue Formprinzipien, art. w Księdze pamiątkowej p. t. „A. Schönberg zum 50. Geburstag". Sonderheft des Anbruch. Wiedeń 1924, str. 286.
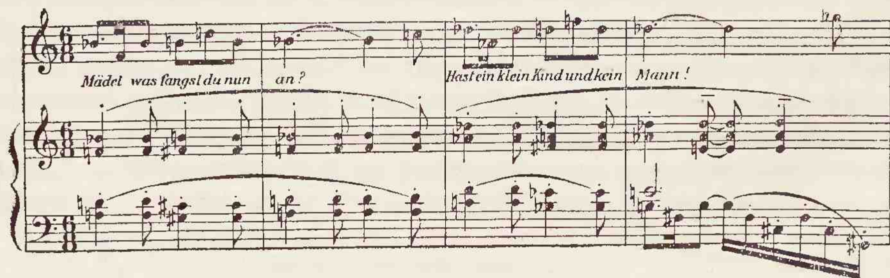
słuchaczy własnych typów przedstawień. Zwykle wtedy zaczyna się przeżywać i tracić możliwości wyrazu dla umysłów twórczych. To samo odnosi się również i do muzyki atonalnej. Dziś jeszcze niezrozumiała — po pewnym czasie wytworzy dla swych elementarnych form wyrazu pewne koryta w umyśle słuchaczy. To samo ma, zdaje się, na myśli Bücken, powiadając [84]), że muzyka jakiejś epoki jest w całej pełni zrozumiała i dostępna — dopiero wnukom tej epoki.

Dyssonujący charakter muzyki atonalnej pochodzi nietylko stąd, że posługuje się ona równorzędnie i swobodnie akordami dyssonującemi, niwecząc ich zależność od konsonujących, ale przedewszystkiem stąd, że ona rzeczywiście daje ilościową przewagę tym pierwszym. Fakt ten jest psychologicznie zupełnie uzasadniony: akordy i interwały konsonujące są typowe dla harmoniki tonalnej. Unikanie ich jest wyrazem reakcji przeciw staremu stylowi. Z drugiej zaś strony nie stanowią one już odpowiedniego środka wyrazu, albowiem zawarta w nich i niemi wyrażana treść psychiczna domaga się poprostu nowych, nie tak znanych i spowszechniałych form wyrazu. Nie należy tego pojmować w ten sposób, jakoby akordy konsonansowe były z muzyki atonalnej zasadniczo usunięte, jako zużyte i małoznaczące. W muzyce przyszłości będą zapewne miały taką samą rolę, jaką już w epoce romantyzmu miały tonacje kościelne. A zatem: *jako drugą pozytywną zasadę atonalności można uważać zupełnie swobodne i intensywne posługiwanie się akordami dyssonującemi.*

Stałej zasady struktury akordów w harmonice atonalnej trudno się dopatrzeć. Niemałą przeszkodę stanowi tu fakt, że w muzyce współczesnej dominujące znaczenie ma technika lineralna, mniej lub więcej ścisła i konsekwentna. Przez krótki czas wystąpiła kwarta jako element struktury akordów, co nawet w pewnym okresie swej twórczości propagował Schönberg i jego szkoła. Strukturę kwartową widzimy też w dziełach Bartóka, Schrekera, Weberna i Berga, z którego opery „Wozzek" pochodzi następujący przykład:

Przykład XII.

Alban Berg, „Wozzek", Wiegenlied der Marie, t. 1—4:



[84]) Führer und Probleme der neuen Musik, Kolonja 1924, str. 172.

I w tem nie mieliśmy znowu niczego nowego, jak tylko warjację tercjowej struktury akordów tonalności.

Zbierając pokrótce wyżej omówione pozytywne zasady atonalności, a to: 1) *oparcie się na skali 12-tonowej,* 2) *równouprawnienie jej elementów,* 3) *definitywne uniezależnienie dyssonansów od konsonansów* — możemy je uznać za *założenia,* na podstawie których możemy się dopiero zająć systemem, rozwiniętym w dziełach Schönberga, a teoretycznie ujętym przez Hauera [85]). Zanim jednak przystąpimy do podania głównych zarysów tego systemu, należy jeszcze zająć się kwestją *genezy atonalności.*

Aby powyższe trzy założenia mogły się przejawić i utrwalić, musiała się wpierw dokonać całkowita destrukcja tonalności i zniweczenie jej zasad i założeń. Tworzenie się nowej techniki szło równolegle i w tych samych zjawiskach, w których przejawiało się rozluźnienie poprzedniej i było nawet zależne w swym rozwoju od szybkości tej destrukcji. Ponieważ zaś atonalność w swem stadjum wstępnem jest właściwie jedynie nietonalnością, więc zamiast zapytać: jakie są drogi powstania atonalności? — możemy postawić pytanie: jakiemi drogami dochodzi do skutku ostateczne zniwelowanie tonalności? Pytania: „jakie są źródła *systemu* atonalnego?", tak długo nie będzie mogła teorja postawić, jak długo system ten nie znajdzie swej ostatecznej krystalizacji w ogólnej twórczości muzycznej.

Każdy z teoretyków, który się tą kwestją zajmował, podaje drogę lub drogi, na których rozluźniała się zwarta dawniej harmonika tonalna. Jedni więc mówią o skondensowaniu przebiegów modulacyjnych, inni o wzmożonej chromatyce w akordach i ich połączeniach, o usamodzielnieniu stopni pobocznych, o rozszerzonej technice przetrzymań, elizyj, sumowań funkcyj, o nadbudowach akordów, o usuwaniu w cień i zniesieniu toniki i funkcji dominantowej, o przepojeniu jednych tonacyj elementami drugich i t. p. Wszystkie te poglądy w zasadzie słuszne, lecz z osobna wzięte, niezawsze trafiające w istotę przebiegu, należy sprowadzić do *dwóch problemów zasadniczych.* Jak wiemy z podanej na początku niniejszej pracy definicji tonalności daje się jej istota wyczerpująco określić przez dwa czynniki: *a)* funkcyjność, *b)* akordy o specyficznej tercjowej strukturze. Zanik jednego z tych czynników niweczy tonalność jako taką. Każdy z nich, stosowany odrębnie, może tylko tworzyć t. zw. atmosferę tonalną, jak to zjawisko ujmuje Kurth [86]). To samo stwierdza Wiesengrund-Adorno [87]): o śladach tonalności można jeszcze mówić, jeśli akordy same nie są tonalnie jednoznaczne, ale o ile ich połączenia są funkcyjnie proste lub też o ile akordy odpowiadają zasadom struktury tonalnej, ale ich połączenia nie są już funkcyjne. Obie te drogi są faktycznie stosowane przez epigonów tonalności. Zniesienie obu czynników

[85]) Von Melos zur Pauke, Wiedeń 1925.

[86]) Romantische Harmonik, rozdz. V—VI.

[87]) Op. cit.

prowadzi wprost ku atonalności, a dokonuje się odrębnymi środkami. Do zniesienia pierwszego z nich, t. j. funkcyjności, przyczyniły się następujące zjawiska: usamodzielnienie się stopni pobocznych tonacji, które prowadziło do przesycenia jej akordami obcemi, skondensowanie przebiegów modulacyjnych i elizje akordów rodzimych a parentezy obcych [88]), co w końcu prowadziło do zatarcia stosunku dominantowego i subdominantowego, a tem samem do usunięcia toniki, nie tyle w jej konkretnem występowaniu (to bowiem zachodzi już u Wagnera), ile raczej toniki jako założenia logiki harmonicznej, t. j. jako centrum odniesienia wszelkich innych akordów. Zniweczenie specyficznej dla tonalności struktury akordów nastąpiło przedewszystkiem przez wzmożoną chromatykę, tworzącą silne związki pomiędzy pojedyńczemi akordami, przez przetrzymania, swobodnie traktowane, przez sumowanie funkcyj i nadbudowy tercjowe (powyżej 5 tercyj), następnie oparcie się na skali całotonowej, która wprowadza nowe t. zw. akordy neutralne [89]), t. j. złożone z interwałów tej samej wielkości (np. trójdźwięki zwiększone i kompleksy wielkich sekund). To wszystko było podłożem wieloznaczności tych akordów, co również wpływało silnie na zachwianie ujmujących je w kompleksy stosunków funkcyjnych. Te zmiany zachodzące równocześnie w obu podstawowych czynnikach tonalnych i potęgujące się nawzajem, *razem* wzięte, stanowią przyczyny jej destrukcji. Przyjęcie tylko jednej z tych przyczyn, jak to czyni Milhaud [90]), twierdząc że atonalność powstaje dzięki wybujałej chromatyce, lub Wiesengrund-Adorno [91]), który przyjmuje, że tonalność upada przez usamodzielnienie się stopni pobocznych, i t. p. — okazuje się niewystarczającem. Powyższe ujęcie wskazuje nam na różne drogi, któremi dokonywało się zniweczenie tonalności, a zarazem na genezę wstępnego, negatywnego stadjum atonalności. Tu należy jeszcze dodać, że zasadnicze cechy atonalności, które ujęliśmy poprzednio jako jej pozytywne założenia, istniały już w swej zarodkowej formie w rozkładającej się tonalności: i tam już znajdujemy operowanie wszystkiemi 12 półtonami oktawy w obrębie *jednej* tonacji, ale jeszcze nie całkiem samoistnie, lecz na zasadzie technicznej tonów prowadzących; i tam dyssonansy usamodzielniały się coraz bardziej, rozwiązując się prawie stale na inne dyssonansy lub też nie rozwiązując się wcale; i tam wreszcie zanika coraz bardziej stały punkt odniesienia, zmieniając się ustawicznie lub nawet zanikając chwilowo. Tylko że tam czynniki te nie są używane świadomie jako *zasady*, nie są samoistne, lecz mają raczej charakter wyłamywania się i ostatecznego wyswobodzenia się z norm harmoniki tonalnej.

Jest cechą każdego okresu, kończącego jakąś epokę, że zawiera już w sobie

---

[88]) Termin ten za Regerem wprowadza E. Bücken, op. cit. rozdz. V.

[89]) Według Eaglefield-Hulla, op. cit.

[90]) Por. cytowany wyżej artykuł w Revue musicale.

[91]) Op. cit.

formy wstępne[92]), zarodkowe, właściwe epoce następnej. Ilustrację takiego przenikania się dwóch stylów w zakresie harmoniki mamy właśnie w całej twórczości muzycznej I ćwierci XX wieku. Dziś możemy już mówić o pewnej krystalizacji nowego stylu, czy jednak ona właśnie stanowić będzie wytyczną dla muzyki epoki następnej, tego narazie nikt twierdzić nie może. Postaramy się teraz scharakteryzować ów system, podać, jakie ma zasady i metody konstrukcji.

Chcąc zbadać i opisać jakikolwiek twór organiczny, stanowiący całość w sobie zamkniętą, zwartą i logiczną, należy jedynie ująć jego elementy i stosunki, które pomiędzy nimi zachodzą. W systemie tonalnym temi elementami były kompleksy tonów, wyznaczone przez gamę, zaś wyrazem stosunków, które je ujmowały już w pewne zwarte organizmy, były: a) struktura akordów, b) ich funkcyjne połączenia. Gama, wyrażająca sobą zasadniczy materjał tonalny, który dopiero ulegał kształtowaniu według tych dwóch rodzajów stosunków, nie była sama w sobie żadnym organizmem, żadną konstrukcją formalną; mimo że opierała się na pewnej selekcji tonów i na pewnym, stałym ich układzie, była jedynie podstawą konstrukcji. Otóż w systemie 12-półtonowym sprawa przedstawia się nieco inaczej. Skala 12-półtonowa reprezentuje materjał tonalny wszelkich utworów atonalnych. (Tu używamy tej nazwy na oznaczenie atonalności *pozytywnej,* techniki 12-półtonowej). Ale podstawę konstrukcji muzycznej w jakimś utworze stanowi pewien *układ* tego materjału, który zmienia się w każdej kompozycji, a nawet może się zmieniać kilkakrotnie w ciągu jednego utworu. Zamiast jednego tonu przyjmuje S c h ö n b e r g jako pierwszy: specjalne i stałe *uporządkowanie* tonów skali 12-półtonowej jako melodję podstawową (t. zw. Grundgestalt), która staje się podłożem konstrukcji, a zarazem centrum odniesienia całej kompozycji. Każdy kompozytor musi sam dokonać na materjale, danym przez skalę 12-półtonową, tego wstępnego ukształtowania, które dawniej było już implicite dane i zgóry narzucone przez tonację. Miarą zdolności twórcy będzie to, czy charakter tego wstępnego ukształtowania będzie zgodny w swej treści wewnętrznej z treścią całej kompozycji, czy nie. Wprawdzie taka metoda pracy może się stać podstawą szablonowych form, intelektualnych, „matematycznych" obliczeń, ale niebezpieczeństwo takie istniało już i w poprzednich epokach rozwoju muzyki. Mechaniczne posługiwanie się utartymi zwrotami harmoniki funkcyjnej u niektórych dzisiejszych kompozytorów jest wystarczającym dowodem *stałego* istnienia takiego niebezpieczeństwa.

W melodjach podstawowych widzimy już działanie dwóch czynników. Przedewszystkiem melodycznego, albowiem uporządkowanie wstępne materjału przejawia się w formie jednego motywu melodycznego lub połączenia kilku motywów, nadto i formalnego, gdyż kompleks motywów stanowi już sam w sobie

---

92) G. Adler: Methode der Musikgeschichte. Lipsk, 1919.

pewną konstrukcję formalną. Melodja podstawowa jest podłożem struktury całej kompozycji, tak jej motywów melodycznych jak i współbrzmień, ale — jak podkreśla Stein[93]) — nie jako *temat*, lecz jako ukształtowany, zorganizowany materjał. W niezrozumieniu tej różnicy leży właśnie przyczyna wszelkich zarzutów, skierowywanych przeciw tej technice. Erpf[94]), Mersmann[95]), Landé[96]) i inni twierdzą, że atonalności brak wszelkich zasad natury *harmonicznej*, a to co Schönberg i Hauer uznają za podstawy i metody harmoniki, jest tylko czynnikiem konstrukcji formalnej. Poczęści mają oni rację, a to o tyle, że rzeczywiście formalne znaczenie melodyj podstawowych jest większe, niż np. tonacyj w utworach tonalnych. Nie należy jednak zapominać, że i tonacje miały swą funkcję *formalną*. One np. stanowiły podstawę jednolitości formalnej utworów, one też umożliwiły tworzenie przeciwieństw i związków czysto formalnych (np. w formie sonatowej). W systemie atonalnym, 12-półtonowym, formalne i harmoniczne znaczenie tych melodyj podstawowych jest ściślej ze sobą zespolone, albowiem po pierwsze już one same w sobie, tworząc podstawy harmoniki, podlegają wpierw konstrukcji formalnej, a nadto stanowią, jako zorganizowany a już nie surowy materjał, podłoże formalnego kształtowania utworu jako całości. Melodje podstawowe, jako całości, grają tu rolę centrum odniesienia, analogicznie do akordu tonicznego w harmonice tonalnej. Wszelkie melodyczne i harmoniczne zjawiska w utworze z niej się wyłaniają i do niej się odnoszą. Melodje podstawowe mogą, choć nie muszą, posługiwać się wszelkiemi tonami skali 12-półtonowej. Te ostatnie tworzą tak zwany swobodny styl atonalności, niepełną 12-półtonowość, w przeciwieństwie do ścisłego, który propaguje Hauer, a którego zasadą jest pełna 12-półtonowość. W swobodnym stylu atonalnym istnieją zatem tony obce, niemotywiczne, analogicznie do tonów nieakordowych w harmonice tonalnej. Interwałowa struktura danej melodji podstawowej jest obowiązująca dla całego utworu; jako centrum może być rozbijana na części, które występują samoistnie, tak linearnie, jako motywy, jak i wertykalnie, jako akordy. Stosunek tych czynników melodji podstawowej do niej samej jako całości daje się ująć *nie* jako stosunek *przeciwieństw i napięć*, jak to miało miejsce w stosunkach poszczególnych akordów tonacji do toniki, ale jako wyraz stosunku *części do całości*. To właśnie stanowi podstawę tego poczucia zwartości i organicznego związku, które odnosi się słuchając dzieł Schönberga, a które z drugiej strony stało się powodem zarzutu „geometryczności" [97]) jego muzyki.

---

93) Op. cit. str. 233.

94) Op. cit.

95) Op. cit.

96) Vom Volkslied bis zur Atonalmusik, str. 67 i in.
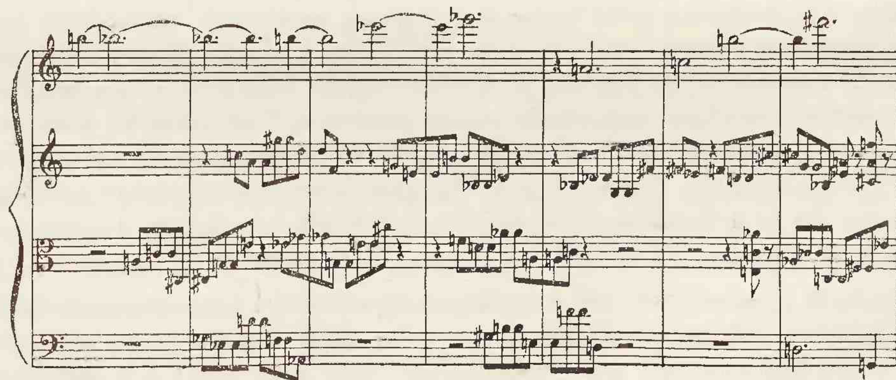
97) Mersmann, op. cit. str. 66.

E. S t e i n [98]) wyróżnia następujące typy w zastosowaniu tej techniki: 1) utwór posiada jedną lub więcej melodyj lub motywów podstawowych. 2) melodja ta zawiera w sobie wszystkie elementy skali 12-półtonowej lub też tylko niektóre, 3) melodja ta pozostaje w całym utworze na tych samych tonach lub też ulega transpozycji, a w tym ostatnim wypadku stale do tej samej wysokości lub też do różnych, dowolnych. Przyczyną transpozycji jest zwykle chęć uzyskania innych, pozostałych tonów skali (o ile motyw nie zawiera ich wszystkich w sobie), oraz potrzeba odmiany rejonów tonów. Obok transpozycji, ulegają motywy podstawowe przedewszystkiem zmianom rytmicznym, a nadto innym istotniejszym, zaczerpniętym ze środków techniki polifonicznej, jak np. inwersja i „rak". Przez nie tworzą się nowe stosunki interwałowe materjału podstawowego, a co za tem idzie, nowe motywy melodyczne i nowe akordy. Te metody pracy konstrukcyjnej, właściwe nowemu stylowi, określa W i e s e n g r u n d - A d o r n o [99]) jako „technikę warjacyjną, posługującą się środkami pracy motywicznej". Przytem należy tu podkreślić, że jest ona podstawą nietylko rozbudowy formalnej, ale i harmonicznej; zmiany melodji podstawowej są istotne nietylko dla przebiegu motywów i ich ustosunkowania się, ale również dla formy i stosunków wzajemnych *akordów*.

Jako przykład tej techniki posłuży nam ustęp z kwartetu S c h ö n b e r g a, op. 30, który opiera się na niepełnym motywie 12-półtonowym:

Przykład XIII.

A. S c h ö n b e r g, Streichquartett op. 30, cz. I, t. 43—49:



Zasady i metody, stosowane przez S c h ö n b e r g a ujmuje w system i poniekąd spekulatywnie rozszerza H a u e r [100]), z tą jedynie różnicą, że domaga

98) Op. cit. str. 302.

99) Musikblätter des Anbruch, Zur Zwölftontechnik, r. XI, nr. 7—8, str. 292.

100) Op. cit.

się stałego i ciągłego operowania wszystkiemi 12 półtonami, oraz konsekwentnego unikania powtarzania jednego tonu, co wprawdzie też jest przez S c h ö n b e r g a stosowane, ale nie ma charakteru apodyktycznego nakazu, jak u H a u e r a. Za podstawę kompozycji atonalnej przyjmuje również pewną melodję podstawową, która ma spełniać te same funkcje, które jej S c h ö n b e r g nadaje. W obrębie skali 12-tonowej tworzy H a u e r [101]) 44 schematy melodyj podstawowych, posługujących się wszystkiemi tonami tej skali, bez powtórzenia jednego z nich. Te schematy nazywa „tropami". Każdy trop składa się z dwóch części, które się nawzajem uzupełniają do pełnej 12-półtonowości. Możliwe są permutacje każdego z tych tropów, powstające przez transponowanie ich oraz przez przewroty, które H a u e r uzyskuje przez kolejne przenoszenie najniższych tonów jakiegoś tropu o oktawę w górę. W ten sposób każdy trop uzyskuje 12 odmian. Te tropy jako konstrukcje melodyczne stanowią w pierwszym rzędzie podstawy linearyzmu atonalnego, ale mogą mieć również i znaczenie harmoniczne. Wtedy podstawą kompozycji jest akord złożony z wszystkich 12 półtonów. Wszelkie zróżniczkowanie harmoniczne sprowadza się tu do różnic ich układu, budowy, oraz do przeciwstawiania sobie różnych ułamków pełnego akordu podstawowego. Jednak tak motywy, jak i akordy powinny się stale, według H a u e r a, uzupełniać do pełnej 12-półtonowości, co np. widzieliśmy w powyżej przytoczonym przykładzie z jego op. 37 (por. przykład XI).

W powyższem przedstawieniu tego systemu ograniczaliśmy się do omówienia czysto *technicznych* zasad i norm, albowiem filozoficzno-metafizyczne uzasadnienie tej techniki, które H a u e r podaje w swych rozprawach, a które nie wychodzą poza ramy dość jałowej spekulacji, odwiodłyby nas zbyt daleko od tematu. Jak z tych zasad i norm widzimy, H a u e r ujmuje w ramy systemu to, co z żywej praktyki twórczej S c h ö n b e r g a wynika. Wprawdzie powyższe zestawienie metod konstrukcji tej techniki może się wydawać wynikiem kalkulacji czysto intellektualnej, to jednak musimy tu specjalnie podkreślić, że tak nie jest. Wprawdzie powiedzeniem tem przeciwstawiam się twierdzeniom wielu najpoważniejszych teoretyków atonalności, to jednak postaram się tu wykazać słuszność mego przekonania.

Nie będę tu powoływać się na wrażenie żywotności i bezpośredniości koncepcji twórczej, które się odnosi, słuchając np. dzieł S c h ö n b e r g a. To dla krytyka i historyka nie jest wystarczającą racją i nie może być dowodem objektywnego waloru tych dzieł i tej techniki. Dowodem jej żywotności i *historycznej konieczności* może być tylko znalezienie jej *historycznej racji* w postaci form wstępnych, zarodkowych, prowadzących ku tej technice. Otóż tę historyczną rację udało mi się przypadkowo znaleźć. W swych badaniach
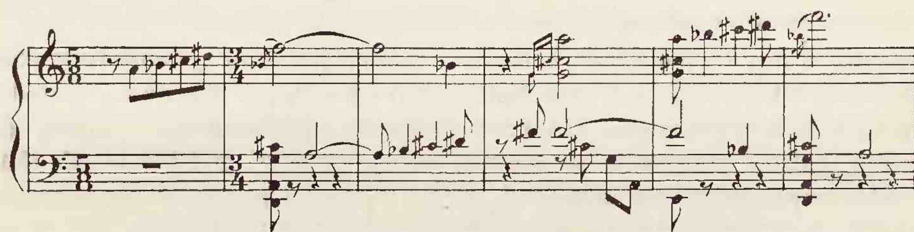
---

[101]) Op. cit. str. 12—15.

nad harmoniką S k r j a b i n a [102]), zwłaszcza nad jego późniejszemi dziełami (od op. 58), które już nie mają nic wspólnego z tonalnością, doszłam do wniosku, że są one oparte na zupełnie nowym systemie harmonicznym, przez nikogo jeszcze dotychczas nie stosowanym ani też teoretycznie nie zbadanym [103]), a posiadającym swoje własne założenia i metody konstrukcji, odrębne od tych, któremi się posługiwała tonalność, ale mimo to konsekwentne i w sobie zwarte.

Podstawą harmoniki każdego utworu jest tu pewien akord, złożony z jakiegoś stałego kompleksu tonów, o stałym ich układzie. Akord taki nazwałam *centrum brzmieniowem,* albowiem on stanowi materjał, punkt wyjścia i odniesienia wszystkich brzmień, występujących w danym utworze. Przejawia on się albo w całości jako t. zw. *akord syntetyczny* albo też ułamkowo w akordach, które są wycinkami tegoż akordu syntetycznego. Nadto i melodyka utworu operuje stale i wyłącznie materjałem tonów, reprezentowanym przez centrum brzmieniowe. Stanowi ono ogólną podstawę utworów, gdyż wszystkie konstruktywne elementy tak harmoniki jak i melodyki z niego się wywodzą i na niem opierają, jak to widzimy w następującym przykładzie:

Przykład XIV.

A. S k r j a b i n: Sonate, op. 62, t. 73—78:



Centrum brzmieniowe daje się sprowadzić do skali podstawowej, reprezentującej materjał tonów, którym się posługuje dana kompozycja, ale *nie* wskazującej na *metodę* posługiwania się tym materjałem. W systemie tym, który nazwałam centrowym, metoda ta wynika z *akordu,* jako centrum brzmieniowego, w przeciwieństwie do systemów S c h ö n b e r g a i H a u e r a, u których punkt ciężkości leży w linearnej, melodycznej podstawie. S k r j a-

[102]) Wynikiem ich była dyssertacja doktorska (1929), wykonana w Instytucie Muzykologicznym Uniwersytetu Lwowskiego, p. t. O h a r m o n i c e A l e k s a n d r a S k r j a b i n a.

(Przyp. redakcji: cytowaną tu pracę autorki, wynoszącą 250 stron maszynopisu, umieścimy w skrócie w następnym zeszycie Kwartalnika Muzycznego).

[103]) Muszę tu zaznaczyć, iż podczas pisania pracy o harmonice A. S k r j a b i n a nie znałam ani dzieł S c h ö n b e r g a, ani prac H a u e r a, których systemy nie są jednak w szczegółach identyczne z systemem Skrjabina.

b i n posługuje się kilkoma rodzajami skal podstawowych, które stoją na pograniczu djatoniczności, albowiem wciągają w swój obręb tony chromatyczne. Różne transpozycje skal podstawowych nie mają tu znaczenia odrębnych tonacyj, tak jak transpozycje gam w systemie tonalnym; łączenie różnych transpozycyj centrum brzmieniowego jest tu tylko jedną z metod połączeń akordowych. Dwanaście możliwych transpozycyj akordu podstawowego nie stanowi czegoś odrębnego, co się przeciwstawia centrum brzmieniowemu w jego pierwotnej postaci, ale tworzy tylko jego różne przesunięcia i zabarwienia pod względem rejonu tonów. Obok pełnego centrum brzmieniowego, występują jego różne wycinki, ułamki. Te dwa rodzaje akordów nie przeciwstawiają się sobie tak, jak różne funkcje w harmonice tonalnej. Stosunki tych dwóch grup akordów ujęliśmy — podobnie jak już wyżej w odniesieniu do melodyj podstawowych S c h ö n b e r g a — jako stosunki *części do całości*. Centrum brzmieniowe jest tworzywem, *zorganizowanym materjałem* dla swych wycinków; jest najwyższą jednostką wyrazu brzmieniowego, albowiem zawiera w sobie wszystkie inne brzmienia. Założeniem połączeń akordowych w tej technice jest przynależność akordów do jednego centrum brzmieniowego, bez względu na ich transpozycje. Poszczególne wycinki centrum nie są sobie przeciwstawiane, jak funkcje tonacyj, jednakże mogą — choć nie muszą — złożyć się na pełny akord syntetyczny. I ten system opiera się już na zupełnem zniesieniu różnicy w traktowaniu akordów konsonujących i dyssonujących, oraz na całkowitem usamodzielnieniu 12 półtonów w oktawie.

Zastanowimy się teraz nad różnicami i podobieństwami systemu harmoniki centrowej S k r j a b i n a i atonalnej S c h ö n b e r g a i H a u e r a. Zasadnicza różnica leży przedewszystkiem w materjale podstawowym. Podczas gdy ci dwaj ostatni przyjmują za podłoże swych melodyj podstawowych skalę 12-półtonową (pełną lub niepełną), to S k r j a b i n posługuje się własnemi skalami, które jeszcze częściowo stoją na gruncie djatonicznym; nie są one wprawdzie nigdy używane w poprzednich stylach harmonicznych, ale podobnie jak one operują stopniami różnej wielkości. One stanowią pewien przekrój skali 12-półtonowej i mimo że w założeniu, w rozbudowie harmonicznej wszystkie półtony w oktawie są używane równorzędnie i samoistnie, to jednak w stosunku do przyjętego w pewnym utworze (lub jego części) centrum brzmieniowego, pozostałe tony mają charakter tonów obcych, niekonstruktywnych (o ile pewien ich kompleks nie tworzy pewnej nowej transpozycji tego centrum). Druga zasadnicza różnica tkwi w tem, że podczas gdy centra u S c h ö n b e r g a i H a u e r a są pewnemi melodjami, o specjalnym układzie tonów, to u S k r j a b i n a jest nim stale *akord* o specyficznej, bardzo często *kwartowej* strukturze.

Podobieństwo zasadnicze tych systemów leży jednak głębiej, a to w samej *metodzie konstrukcji*. W obu materjał i ugrupowanie jego są zawarte w jednym podstawowym organiźmie, będącym u S k r j a b i n a akordem, tam

zaś melodją. I tu i tam ten organizm jest podstawą, materjałem i zarazem centrem odniesienia wszystkiego, co się w danym utworze tak horyzontalnie jak wertykalnie pojawia. W obu systemach upada *wielość* tonacyj, a transpozycje organizmu podstawowego nie są istotnemi zmianami, ale tylko odmianami rejonu barwy. W obu nakoniec wszelkie zjawiska syntetyzują się i uzupełniają do danego centrum. Tylko że gdy u Skrjabina ma ono znaczenie *harmoniczne,* to w systemie 12-półtonowym punkt ciężkości leży w jego melodycznym charakterze. W obu systemach wspólną cechą jest istnienie pewnego *centrum,* obejmującego sobą całość materjału tonów, różnego wprawdzie ze względu na swą genezę, formę i materjał składowy, ale podobnego ze względu metodę konstrukcji, która z niego wynika. Metodę tę możnaby nazwać *syntetyczną,* centralizującą, w przeciwieństwie do *analitycznej* metody, właściwej harmonice tonalnej, która wyodrębniała i przeciwstawiała sobie poszczególne elementy tonacji, jako w sobie zamknięte całości. Dlatego też podczas gdy tonacja jako całość, reprezentowana przez gamę, nie miała jako współbrzmienie (w harmonice tonalnej) żadnego znaczenia, to w harmonice centrowej i atonalnej centrum, jako *całość* w sobie zwarta, ma *dominujące* znaczenie. Ta centralizacja techniczna jest w utworach, opartych na obu tych systemach, podstawą tego poczucia jednolitości, które dawniej opierało się na jednolitości tonacji.

Zasadnicze i najogólniejsze różnice techniczne (o psychologicznych była już poprzednio mowa) między harmoniką tonalną a tymi systemami, dadzą się sprowadzić do dwóch punktów: 1) harmonika tonalna opierała się na centrum odniesienia, które musiało być określone co do swej absolutnej wysokości w danym utworze lub części tegoż i które było stałe pod względem swej struktury dla wszystkich kompozycyj tonalnych; zaś harmonika centrowa i atonalna przyjmują za centrum odniesienia pewną *formę,* ukształtowanie wertykalne lub horyzontalne materjału, które może być dowolne i odrębne dla każdej kompozycji i zupełnie nieskrępowane pod względem wysokości swoich składników — 2) druga zasadnicza różnica leży w metodzie operowania materjałem podstawowym; harmonika tonalna wyodrębnia poszczególne kompleksy elementów tonacji i przeciwstawia je sobie stale w ten sposób jako odrębne funkcje, a więc jest metodą analityczną w pewnem znaczeniu; zaś systemy, oparte na centrum w jakiejkolwiek jego postaci, skupiają swe elementy wokół niego i ku niemu, a wywodząc je z niego, nie przeciwstawiają ich sobie wzajemnie jako różne, odrębne kompleksy, ale syntetyzują je w celu stworzenia pełnej i konkretnej formy brzmieniowej tegoż centrum.

Jak widzimy, centrowy system harmoniki Skrjabina stanowi nietylko historyczne stadjum wstępne techniki Schönberga i systemu Hauera, ale jest zarazem ważnym argumentem przeciw twierdzeniom Landégo[104]),

[104]) Op. cit.

M e r s m a n n a [105]) i innych, dowodzących, że systemy te *nie* mają waloru *harmonicznego,* a tylko *formalny.* U S k r j a b i n a bowiem mamy właśnie zastosowanie i przeprowadzenie tych samych zasad i metod, które teoretycy ci uznają za formalne, na terenie czysto harmonicznym. A więc i te metody. które stosuje S c h ö n b e r g i omawia H a u e r, mogą stanowić *system harmoniczny 12-półtonowości.* Ich *harmoniczne* znaczenie usuwa się tylko dlatego na plan drugi, że epoka dzisiejsza wykazuje wzmożone tendencje w kierunku techniki linearnej, polifonicznej.

Powyższe wywody wykazują dobitnie, że objekcje teoretyków z powodu rzekomego braku centrum odniesienia w harmonice atonalnej, są nieistotne, nie mają racji bytu. Centrum to istnieje, ale ma inną formę i inne znaczenie, niż dawna tonika. Ujmowanie atonalności sub specie tonalności jest właśnie przyczyną trudności związanych ze zrozumieniem i znalezieniem nowych zasad, zawartych w kompozycjach atonalnych. Jeśli na terenie abstrakcyjnym rozważań tak trudno się wyzwolić z przyjętych kategoryj myślenia i pojmowania, to cóż dopiero w stosunku do bezpośrednio danych wrażeń słuchowych!

Na tem założeniu opiera się L a n d é [106]) twierdząc, że zanik przedstawień i kojarzeń tonalnych w umyśle słuchacza odebrałby muzyce atonalnej jej wszelką treść. Albowiem — jak twierdzi — napięcia, które *my dziś* w atonalnych utworach słyszymy, pochodzą jedynie stąd, że stosujemy do nich kryterja tonalne. Napięcia te muszą zatem w tym momencie zniknąć, w którym ucho przestanie przynajmniej *szukać* związków tonalnych. L a n d é ma rzeczywiście słuszność, twierdząc, że słuchanie utworów atonalnych przez słuchaczy doby obecnej, wychowanych jeszcze na muzyce tonalnej, opiera się na związkach kojarzeniowych, wytworzonych przez tonalność i jej właściwe kategorje. Ale myli się, wysnuwając z tego wniosek, że z chwilą gdy związki te przestaną istnieć, atonalność straci cały swój sens, swoją treść wewnętrzną. Zanim bowiem znikną te kojarzenia w umysłach ludzi, wyżłobią się w niej nowe drogi associacyj, które będą lepiej, istotniej, choć zapewnie inaczej ujmowały formy i stosunki muzyki atonalnej. Dla *nas* atonalność łączy się — i to w sposób negatywny — w doznawaniu estetycznem ze zjawiskami tonalności, ale dla słuchaczy *przyszłości* będzie ona miała *inną* treść wewnętrzną, bliższą istoty tej muzyki, gdyż całkowicie niezależną od przedstawień i logiki tonalności. Jeśli zastanowimy się nad stosunkiem słuchacza doby obecnej do muzyki przeszłych epok — co stanowi jedynie *historyczne* odwrócenie wyżej omawianego problemu — to niewątpliwie dojdziemy do przekonania, że człowiek dzisiejszy zupełnie odmiennie słucha i rozumie muzykę XIV i XV wieku, niż ludzie tego okresu, w którym ta muzyka powstała. My ujmujemy ją dziś poprzez kategorje tonalności, co napewno *nie* jest zgodne z jej

---

[105]) Op. cit.

[106]) Op. cit. str. 67.

istotą. Mimo to, nikt nie zaprzeczy, że możemy ją estetycznie doznawać i nikt nie twierdzi, że nie ma ona żadnej treści, dlatego, że jej właściwe typy przedstawień nie mogą w nas zaistnieć w swej pierwotnej formie. Każda epoka ujmuje dzieła innej epoki inaczej, patrzy na nie przez szkła własnych pojęć i odkrywa w nich inne wartości, których może poprzednia nie widziała. Każda epoka słucha inaczej. Dlatego możemy też twierdzić, że „urodzeni atonaliści" inaczej będą słuchali muzyki tonalnej, podobnie jak inaczej odniosą się do tonalności oraz do kompozycyj, opartych na systemie djatoniki kościelnej. Z tego możemy zarazem wysnuć wniosek, że atonalność nie straci wszelkiej treści z chwilą, gdy słuchacze uwolnią się od kategoryj tonalnych, owszem — uzyska wtedy dopiero swoje prawdziwe znaczenie i zrozumienie.

Wywody powyższe wskazują nam zarazem na nowe rozwiązanie zagadnienia, którem się zajmują prawie wszyscy teoretycy atonalności, a które streszcza się w pytaniu: jaki jest stosunek atonalności do tonalności? czy atonalność jest tylko końcem epoki tonalnej czy początkiem nowej? Otóż dla ludzi o tonalnej tradycji muzycznej będzie ona tak długo końcem epoki tonalnej, aż nie zrozumieją nowej prawidłowości. A że takie wyzwolenie jest bardzo trudne, czasem nawet zupełnie niemożliwe, więc dla nich atonalność będzie zniszczeniem, końcem tonalności. Dla tych, którzy tworzą i rozumieją nietylko intellektem, ale przedewszystkiem słuchem nową prawidłowość, zawartą w atonalności, stanowi ona początek czegoś nowego. Takie rozwiązanie przynosi nam ujęcie tej kwestji ze strony *psychologicznej*. Naświetlenie *historyczne* pozwala stwierdzić, że w każdej epoce przejściowej — a taką jest bezsprzecznie początek XX wieku — giną stare a powstają nowe zjawiska równocześnie, obok siebie. Podobnie dzieje się i z atonalnością: obok pewnych jej przejawów, związanych wewnętrznie z tonalnością, a więc retrospektywnych, występują inne, przynoszące coś nowego, wskazujące zatem w przyszłość. Dokładne oddzielenie tych dwóch rodzajów zjawisk będzie możliwe dopiero wtedy, gdy będziemy mogli popatrzeć na nie z pewnej odległości, z większej perspektywy dziejowej niż ta, którą już teraz możemy uzyskać. Dziś można tylko tyle stwierdzić, że ten typ atonalności, który wyzyskuje jedynie cechy negatywne, jest raczej zakończeniem tonalności, choć i on był nieodzownym dla zaistnienia atonalności z jej *nowemi, pozytywnemi cechami*. Czy muzyka przyszłości podejmie i rozwinie te właśnie nowe cechy, czy też wytworzy całkiem odrębne, tych kwestyj nikt nie może dziś rozstrzygnąć.

Tu musimy jeszcze obronić się przed możliwym zarzutem, że zbytnią wagę przypisujemy działalności Schönberga i jego systemowi, nie uwzględniając metod pracy innych twórców. Na to możemy odpowiedzieć tylko tyle: Schönberg pierwszy wyswobodził się całkowicie z tonalności, stanął na zupełnie nowej platformie, dając coś nowego, *pozytywnego*, podczas gdy większość z pośród tych twórców, którzy idą świadomie lub nie świadomie tą drogą, albo zachowuje pewne silniejsze lub słabsze reminiscencje

i ślady bardzo głęboko niekiedy ukrytych założeń tonalności, albo świadomie do nich powraca, albo też — o ile to dotychczas zostało zbadane — większość ta nie skrystalizowała się tak dalece, by można było ująć metody jej pracy. Inni zaś, którzy przeciwstawiają się „konstruktywizmowi i kubizmowi" Schönberga, jak np. Casella[107]), zamiast wnieść w muzykę coś nowego, oczekują jej odrodzenia przez powrót do stylu Bacha, a nawet Scarlattiego[108]).

W związku z nowemi założeniami atonalności daje się odczuć potrzeba nowego pisma nutowego. Notacja, będąca dziś w użyciu a wytworzona w swej obecnej formie jeszcze przez wiek XVIII, opiera się na założeniu djatonicznych stopni, które mogą ulegać chromatycznym zmianom. Wyraża sobą tem samem istnienie tonów prowadzących, oraz zaznacza istnienie dwóch rejonów tonacyj: krzyżykowych i bemolowych, a więc dwóch kierunków tonacyjnych, których konsekwencją są przemiany enharmoniczne. Skala 12-tonowa jako podstawa konstrukcji harmonicznej domaga się notacji, któraby spełniała następujące, po raz pierwszy przez Hulla[109]) sformułowane warunki: 1) notacja ma wyrażać całkowitą samoistność 12 półtonów w oktawie, t. j. unikać odnoszenia czarnych klawiszów do białych, 2) ma znieść znaki krzyżyków i bemoli, 3) stworzyć odrębne nazwy dla czarnych klawiszów. Te trzy postulaty Hulla w odniesieniu do pisma nutowego spełnione, przyczyniłyby się do całkowicie niezależnego pojmowania i ustosunkowania 12 półtonów oktawy, oraz do zniesienia tonów prowadzących, które są istotną cechą tonalności. Pomysł nowej notacji podają prócz Hulla: Hauer[110]) i Eimert[111]), który referuje projekt rosyjskiego kompozytora Gołyszewa. Projekt tego ostatniego nie daje czarnym klawiszom całkowitej niezależności od białych. Dwa pierwsze są pod tym względem lepsze, ale wymagają całkowitej przemiany znaczenia poszczególnych znaków, albowiem za podstawę przyjmują system 6—7-linjowy. Kompozycje atonalne posługują się wyłącznie starą pisownią, a wykazują tylko tę jedną zasadę, że znak krzyżyka i bemola stojący przy jakiejś nucie, odnosi się tylko do niej jednej, nawet w obrębie jednego taktu.

Nakoniec należy jeszcze poruszyć kwestję stosunku atonalności do muzyki ćwierćtonowej. Ta ostatnia jest wynikiem tendencji do wzbogacenia i skomplikowania brzmieniowego. Nie wnosi ona z sobą nic nowego, owszem nawet — jak twierdzi jej główny przedstawiciel Hába[112]) — zachowuje

---

[107]), [108]) Schönberg-Krenek-Malipiero: Zu Casellas „Scarlattiana", w Musikblätter des Anbruch, XI, nr. 2. — Th. Wiesengrund-Adorno: Atonales Intermezzo?, w Musikblätter des Anbruch, XI, nr. 5. — A. Hába: Casellas Scarlattiana, w Musikblätter des Anbruch. XI, nr. 9—10.

[109]) Modern Harmony, rozdz. II.

[110]) Vom Wesen des Musikalischen. str. 53.

[111]) Atonale Musiklehre, 1—3 i in.

[112]) Neue Harmonielehre, cz. II.

najszerzej pojęte założenia tonalności i stosuje je do materjału tonów, w dwójnasób wzbogaconego. Stanowi tylko dalsze, wysubtelnione stadjum chromatyki i z właściwą atonalnością, która szuka nowych zasad konstrukcji, niema nic wspólnego. Muzyka ćwierćtonowa jest tylko wynikiem zastosowania w praktyce pewnych czysto teoretycznych koncepcyj. Tego samego zarzutu nie można jednak odnosić do całej, najszerzej pojętej atonalności, pomimo, że pewna przewaga czynników intellektualnych daje się w niej spostrzec. Dziś już daje się zauważyć pewna reakcja w postaci kierunku prymitywistycznego, żywiołowego. Który z nich będzie stanowił o przyszłym rozwoju muzyki — to okaże nam dopiero przyszłość.

We Lwowie w r. 1929.

MATERJAŁY DO HISTORJI MUZYKI POLSKIEJ.

I.

DO HSTORJI WŁOSKCH MUZYKÓW W POLSCE.

Jednym zapewne z ostatnich znaczniejszych muzyków włoskich, którzy niemal od początku XVI wieku odgrywali pewną rolę— niekiedy nawet znaczną — w muzycznem życiu Krakowa [1]) był Giovanni Battista L u p a r i n i. Niewiele posiadamy o nim wiadomości. Miał według Ciampi'ego [2]) pochodzić z Florencji, do Polski zaś sprowadził go kardynał Radziejowski wraz z innym włoskim muzykiem, Jakóbem Jacopettim z Pistoi. Ciampi, który o tym fakcie podaje wiadomości w swej „Bibliografia critica" [3]), twierdzi, że stało się to w r. 1690 (co jest bardzo prawdopodobne) i że Luparini należał do kapeli... Władysława IV, co oczywiście wyklucza się samo przez się ze względu na datę śmierci tego króla. Był jednak Luparini po odbytej służbie artystycznej u kard. Radziejowskiego muzykiem królewskim i mógł należeć tylko do kapeli Jana III Sobieskiego, którą dyrygował słynny kompozytor Jacek Różycki w Warszawie, zaś od r. 1697 do kapeli polskiej Augusta II. Pobyt Lupariniego w Dreźnie, dokąd August II zabrał polską nadworną kapelę, aby ją wkrótce znieść, jest stwierdzony przez monografa muzyki nadwornej w Dreźnie, M. Fürstenaua [4]). Ten ostatni jednak identyfikuje go mylnie z polskim kompozytorem Piotrem K o s m o w s k i m, nadwornym organistą i kompozytorem muzyki kościelnej w Dreźnie. Mylka Fürstenaua jest łatwą do wykazania. „Polska kapela" istniała przez pewien czas w Dreźnie, w rachunkach zaś z r. 1697 figuruje Luparini obok Kosmowskiego w jednym rzędzie rachunkowej księgi. Kosmowski przebywał w Dreźnie, jako jeden z niewielu polskich na dworze saskim muzyków, jeszcze w r. 1711 [5]), gdy tymczasme Luparini zjawił się według „Viaggio di Maria Casimira" (1700) Bassaniego w Krakowie w r. 1698, a posiadając tytuł nadwornego (poprzednio) muzyka — „musico della camera, virtuoso" — dał koncert wraz ze „słynną" śpiewaczką i wojewodziną poznańską Małachowską. Kosmowski pozostał nadal w Dreźnie (przed powrotem do Polski, gdzie był czynnym także jako organmistrz), Luparini zaś starał się w r. 1702 w Krakowie o posadę kantora w kościele marjackim, posiadającym wówczas własną, dobrą kapelę wokalno-instrumentalną, jak o tem czytamy w „Skarbniczce naszej archeologji" Ambrożego Grabowskiego [6]): „R. 1702: Na przedstawienie burmistrza, Jerzego Romualda Schedla: iż JX. Archiprezbiter kościoła Panny Marji życzy (sobie) przyjąć P. Lupariniego na Niedzielę do regulowania (t. j. dyrygowania) kapele w śpiewaniu, deklaru-

jąc mu po zł. 20 na tydzień i stół u siebie;— aby też od PP. Prowizorów (t. j. opiekunów kościoła marjackiego) mieć mógł po 20 zł, za co tenże uczyć ma dwóch chłopców w śpiewaniu na wygodę kościoła; — nastąpiła decyzya: Raycy zważając na szczupłość funduszów na muzykę kościelną, a kantor muzyką kieruje, nie przychylają się do tego wniesienia, pozostawiając rzecz w dawnym porządku". Intencja X. Archiprezbitera jest aż nadto przejrzysta: chciał zwolna zainstalować działalność Lupariniego, który był niewątpliwie lepszym muzykiem niż kantor, a potem z kolei rzeczy zmusić kantora do dobrowolnego ustąpienia. Ale panowie rajcy stanęli po stronie kantora, jako „swojego człowieka", nie chcąc przytem rezygnować ze swych tradycyjnych praw naznaczania kantora nawet bez woli X. Archiprezbitera. Ewentualność polepszenia stanu kapeli marjackiej, która obok jezuickiej i katedralnej była w ówczesnym Krakowie najważniejszą, nie stanowiła dla nich argumentu. Nie wiemy, czy pobyt Lupariniego w Krakowie przeciągnął się jeszcze dłużej. Nie znajdujemy go w każdym razie ani w kapeli katedralnej ani jezuickiej, ani w okolicznych słynnych kapelach w Tyńcu i Mogile. Może poszedł ponownie w służbę magnacką. Dalsze szczegóły z jego życia są nieznane. — Pewne szczegóły wskazywałyby na to, że jednak pozostawał w jakichś stosunkach z kapelą jezuicką krakowską, której inwentarze z r. 1737—1741 zawierają tytuły jego kompozycyj, dotychczas nie odnalezionych, mianowicie: „Litaniae" i „Concerto de Deo: Ergo vivis" [7]). Utwory jego jednak musiały krążyć w ówczesnym Krakowie w odpisach. W zbiorze krakowskich rękopisów z tych czasów, znajdującym się w Bibljotece Jagiellońskiej pod sygn. 5272 znajduje się jego utwór p. t. „Concerto in Martyrio de Sanctis" na sopran solo, 2 skrzypiec i bas cyfrowany (z. 5), z datą kopji: 1769. Utwór to bardzo śpiewny i efektowny, nie pozbawiony nawet efektów harmonicznych (np. na nucie stałej), wyzyskujący środki wokalne z wielką znajomością rzeczy, w stylu jeszcze przynależny do kierunku włoskiego z ostatniej ćwierci XVII wieku. Przypuszczam, iż w ówczesnym Krakowie nie minął bez wrażenia, jakkolwiek styl ten był tam dobrze znany w drodze rozpowszechnienia arcydzieł.

Luparini nie był ostatniem ogniwem w szeregu Włochów, którzy dzierżyli na Wawelu ster muzyczny zwłaszcza między r. 1619 i 1657, zanim kierownictwo muzyki wawelskiej przeszło w ręce muzyków polskich. Był najprawdopodobniej jednak ostatnim muzykiem włoskim, działającym w ówczesnym Krakowie w charakterze kompozytora. Śpiewaków bowiem włoskich spotykamy w kapelach krakowskich w znaczniejszej ilości nawet w I połowie XVIII wieku. Natomiast Warszawa, która posiadała przedstawienia operowe w XVIII wieku gościła niejednokrotnie, i to na dłuższy czas, śpiewaków, kapelmistrzów a nawet kompozytorów włoskich, gdy Kraków — już przed I rozbiorem Polski — dawał zajęcia muzyczne Czechom i Niemcom, którzy zwolna mieli także w Warszawie opanować życie muzyczne, i to aż do czasów Chopina.

---

[1]) Z wybitnych włoskich muzyków, którzy działali w Krakowie w XVII wieku, wymienić należy Hannibala Orgasa (zm. 1630) i Franciszka Liliusa (zm. 1657); obydwaj byli kompozytorami i kapelmistrzami katedralnymi. — [2]) Słownik muzyków polskich A. Sowińskiego, str. 239. — [3]) Tamże; ponadto o Luparinim wspomina F. F. D. Daugnon w „Gli Italiani in Polonia del IX al XVIII secolo", Crema 1905, tomo I. — [4]) Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden, Drezno 1861—1862, str. 18, 19 i 50. — [5]) Tamże, tom I, str. 114/2b., 19. — [6]) Lipsk 1854, str. 163.— [7]) Por. mą pracę „Z dziejów muzyki krakowskiej, cz. I, w „Kwartalniku muzycznym", Warszawa 1913, r. 2, z. 1, str. 37 i 40. — *Uwaga końcowa.* Prace podające imię Lupariniego: „Józef" (m. i. także praca autora tej notatki) są w błędzie. Imię jego brzmi: „Giovanni Battista". Objaśnienia moje zawarte w pracy wymienionej tu pod [7], zawierają mylki, w niniejszej pracy usunięte.

A. Chybiński

II.

CHOPIN W LEKSYKONIE GATHY'EGO.

Przed blisko stu laty pojawiła się książka o następującym tytule: „Musikalisches Conversations - Lexicon, Encyklopädie der gesammten Musik - Wissenschaft" (Leipzig, Hamburg und Itzehoe, Schubert et Niemeyer, 1835, 324 stron dużej ósemki). Jako redaktor wymieniony jest w tytule A. Gathy, a jako współpracownicy Ortlepp, J. Schmidt, Meyer, Zöllner „i wielu innych". Leksykon ten w swoim czasie był znacznie rozpowszechniony; dziś mniej łatwo dostać go w ręce. Dlatego będzie może interesującą rzeczą powtórzyć w tłumaczeniu artykuł poświęcony w nim Chopinowi. Na str. 68 czytamy: Chopin (Frederic), znakomity wirtuoz fortepianowy i kompozytor dla tego instrumentu, dawniej w Warszawie, później w Wiedniu, obecnie w Paryżu. Twórca nowego, w rozwoju jeszcze pozostającego kierunku w dziedzinie gry na fortepianie; kierunek ten, który zwie się romantycznym, a któremu hołdują Liczt (sic!) w Paryżu, a utalentowany kompozytor Schumann w Lipsku, doczekał się już gwałtownych ataków, szczególnie ze strony Rellstaba, z powodu zamiłowania do pomysłów nowych, dziwacznych, mglistych i do technicznych trudności. Pod pewnemi względami można porównać Chopina z Sebastjanem Bachem, pod innemi znowu z Paganinim. Bardzo chwalebną jest rzeczą, że szkoła ta dąży do stworzenia czegoś nowego a solidnego; ale powinna się strzec, aby nie wpaść w wyszukaną, nienaturalną dogmatyczność i nie spuszczać zupełnie z oczu popularności. (Warjacje na „Là ci darem la mano", Tria, Koncert, Etjury, Mazurki").

Na str. 266 znajduje się na końcu artykuliku o mazurku (z wcale niezłą charakterystyką tego tańca) zdanie następujące: „W tej formie stworzył Chopin arcydzieła o wysokiej poetyckiej wartości, które Klara Wieck odtwarza nieporównanie". A na str. 116, między najlepszemi zbiorami etjud fortepianowych wymienia leksykon także i „cudowne i w najwyższym stopniu oryginalne, ale też niezwykle trudne etjudy Chopina".

Książka Gathy'ego, jak widzimy w postępowym (ale umiarkowanie postępowym) duchu redagowana, jest jednem z pierwszych leksykograficznych dzieł — jeśli nie pierwszem wogóle — które poświęciły miejsce Chopinowi. Uwagi godnym jest fakt, że Chopin, który wówczas wydał zaledwie 20 pierwszych swoich opusów i jeszcze nie stanął na szczycie sławy, tutaj scharakteryzowanym został jako twórca romantycznej szkoły, przynajmniej w dziedzinie muzyki fortepianowej. O Liszcie umieścił Gathy tylko kilka wierszy (str. 263), w których stwierdził znowu, że Liszt, „jeden z największych współczesnych wirtuozów fortepianowych, przyłączył się do nowej szkoły romantycznej, zainicjowanej przez Chopina". O Schumannie niema osobnego artykułu. Wprawdzie możnaby przypisać to pobieżne w porównaniu z Chopinem traktowanie Liszta i Schumanna warunkami zewnętrznemi, w jakich leksykon się pojawił, a które spowodowały, — jak głosi przedmowa — że dalsze części dzieła musiano skrócić, aby prędzej zakończyć wydawnictwo ukazujące się zeszytami. Ale i o Berliozie, choć jeszcze na str. 41 się znajduje, wzmianka jest całkiem krótka (zresztą bardzo pochlebna). Gathy uważał widocznie Chopina za symbol nowej romantycznej muzyki, dlatego mówiąc o nim właśnie, wypowiedział się szerzej i o tej „szkole".

Zasługa Gathy'ego w ocenieniu znaczenia i wartości Chopina jest tem większa, że Chopin był wówczas dalekim jeszcze od powszechnego uznania. Zaznacza to sam Gathy w artykule o Klarze Wieck (str. 320), w którym m. i. pisze: „W lecie 1835 r. w towarzystwie swego ojca objechała północne Niemcy, a podróż ta jest epokową z tego względu, że Klara W. pierwsza wprowadziła mało znane, a jeszcze mniej cenione utwory Chopina i wyrobiła im prawo obywatelstwa, tak, że jej występy w połączeniu ze świetną polemiką jej ojca i przewodnika zwróciły uwagę zarówno muzyków jak i dyletantów na nowy kierunek w muzyce, pobudziły umysły i dały nowy rozmach grze fortepianowej". W następującym bezpośrednio potem ustępie o ojcu Klary wymieniony jest specjalnie artykuł, który ten

poświęcił w czasopiście „Caecilia“ Warjacjom Chopina na temat „Là ci darem la mano“..

Jeśli weźmiemy pod uwagę szczupłe rozmiary leksykonu i krótkość jego artykułów, trzeba uznać, że Chopinowi poświęca on wyjątkowo wiele uwagi i miejsca. Interesującą rzeczą byłoby porównać pod tym względem z owem pierwszem wydaniem Encyklopedji jej wydanie drugie, dokonane przez Gathy'ego w 1840 r., a świadczące o wartości i powodzeniu dzieła, które doczekało się zresztą jeszcze jednego wydania, i to w latach siedemdziesiątych (rewidowane przez A. Reissmanna, bardzo pobieżnie, jak powiada Riemann w swoim Leksykonie s. v. Gathy).

Sama postać Gathy'ego zasługiwałaby również na bliższe zajęcie się nią. Urodzony w Belgji w 1800 r., wykształcenie muzyczne odebrał w Niemczech. W Hamburgu wydawał czasopismo muzyczne. Od r. 1841 przebywał stale w Paryżu, gdzie oddawał się działalności pedagogicznej i literackiej na polu muzycznem. Był współpracownikiem Schumannowskiego czasopisma muzycznego w Lipsku, a nawet zaliczał się do „Davidsbündlerów“. Fétis charakteryzuje go jako zacnego człowieka o czystej, szlachetnej duszy (Biogr. univ. musiciens, T. III, Paris 1862, p. 422). Dla Polski musiał mieć szczególne sympatje, bo jak się zdaje wynikać z jego życiorysu u Fétisa (l. c.) i w „Allg. Deutsche Biographie“ (VIII Bd., Leipzig 1878), jedyną kompozycją, jaką Gathy wydał drukiem jest „Chant patriotique, les Polonais“. Wartoby było, aby nasi muzykologowie wydobyli ten utwór z pyłu zapomnienia i zajęli się bliżej osobą Gathy'ego i jego stosunkiem do Polaków.

Dr. L. Bronarski (Genewa)

SPRAWOZDANIA.

Stanisław M o n i u s z k o: Pieśni wybrane. Wydane przez Bronisława Rutkowskiego i Teodora Zalewskiego. Zeszyt II. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, Warszawa 1929.

Jakie znaczenie ma wydanie wyboru pieśni solowych Moniuszki, o tem była mowa w III zeszycie Kwartalnika (kwiecień 1929). Zeszyt II obejmuje 15 pieśni p. t.: Wiosna, Do oddalonej, Rybka, Swaty, Krakowiaczek, Kozak, Dąbrowa, Stary hulaka, Wybór, Koszykarz, Lirnik wioskowy (drugi), Prządka, Nad Nidą, Sołtys, Maciek. Jak widzimy, są to najbardziej popularne i znane pieśni, z których kilka należy równocześnie do najpiękniejszych i najwartościowszych pomiędzy pieśniami Moniuszki, co więcej — do najbardziej charakterystycznych, będących w stanie dać niemal dokładne pojęcie o Moniuszce jako pieśniarzu. To też ponownie musimy tu podkreślić wielką trafność wyboru, jaki dokonali wydawcy, okazując przytem staranność w rewizji tekstu nutowego. Byłoby, zdaniem naszem, wskazanem wydać również wybór pieśni chóralnych, które prawdopodobnie są niezupełnie słusznie mniej znane, niż pieśni solowe. Przy stale coraz większe kręgi zataczającej działalności Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej znajdzie się zapewne i to wydawnictwo również w jego programie.

A. Chybiński

Ks. Władysław S k i e r k o w s k i: Puszcza Kurpiowska w pieśni. Część druga, zeszyt I. Wydawnictwo Tow. Naukowego Płockiego. Wydano z zasiłku Funduszu Kultury Narodowej. Płock 1929 rok. 8⁰, 160 stron,

Z prawdziwą radością należy powitać pojawienie się II części (I zeszyt) melodyj kurpiowskich przez tak wielce zasłużonego folklorystę, jakim okazał się proboszcz z Imielnicy, ks. Władysław Skierkowski. Radość ta jest tem większą, że wydawca melodyj zapowiada, iż wydane dotychczas dwa zbiory są tylko małą cząstką tego, co zebrał. Możemy więc życzyć i Towarzystwu Naukowemu w Płocku i naszej zwolna odradzającej się folklorystyce muzycznej, aby

wydawnictwo to osiągnęło jak największe rozmiary, tem bardziej, że i nasza twórczość artystyczna zainteresowała się melodjami jednego z najpiękniejszych regjonów Rzeczypospolitej, a melodje kurpiowskie dzięki rozpowszechnionemu „Weselu na Kurpiach“ stały się poprostu modne, nieomal popularne. Dobrze już więc zasłużył się koło naszej kultury muzycznej pełen zapału kapłan. — Pierwszy zeszyt II części obejmuje „pieśni zalotne i miłosne“, będące jakby dalszym ciągiem weselnych pieśni, które stanowiły część I (por. Kwartalnik muzyczny, rok I, zeszyt I, str. 86—87). W wydanym świeżo zeszycie znajdujemy ich 271! Ks. Skierkowski nie ograniczył się tu do tych samych wsi, które dostarczyły mu materjału dla I części, lecz sięgnął dalej, obejmując dalsze wsi kurpiowskie, nie pomijając poprzednio już wyzyskanych. Nie trzeba zbyt wielu słów na to, aby wskazać, jak bardzo przez to zyskuje jego zbiór na wartości. Bo co do bogactw materjału, to istotnie już dotychczasowe dwa zeszyty otwierają etnografowi szerokie horyzonty naukowe, tem bardziej, że staranność w technice wydawniczej stawia ten zbiór bezwzględnie na pierwszem miejscu pomiędzy zbiorami pokolbergowskiemi, a ze względu na szereg ważnych szczegółów, nawet ponad temi zbiorami. Do pracy tego rodzaju potrzebny jest zarówno wielki zapał jak i zaparcie się i wielka pracowitość, nie mówiąc już o przygotowaniu do czynności folklorystycznych, Etnografowie muzyczni i artyści twórczy otrzymują zatem nowy cenny materjał, który w odpowiedni sposób niezawodnie wyzyskają.

A. Chybiński

Hugo Riemann: Musikgeschichte in Beispielen, Eine Auswahl von 150 Tonsätzen... Veranschaulichung der Entwicklung der Musik im 13—18 Jahrhundert. Mit Erläuterungen von Dr. Arnold Schering. Vierte Auflage. Lipsk 1929. Druck u. Verlag von Breitkopf u. Härtel. 334 strony.

O popularności tej publikacji świadczy fakt, iż od czasu pojawienia się I wydania w r. 1912 okazała się potrzeba dalszych trzech wydań. Jest to istotnie najlepsze w tym rodzaju wydawnictwo, służące do ilustrowania wykładów historji muzyki zwłaszcza w konserwatorjach. Dla muzykologa i adepta muzykologji publikacja Riemanna jest naturalnie nietylko niewystarczająca, ale nawet niezbyt odpowiednia, ponieważ w wielu wypadkach Riemann postępuje w transkrypcji zbyt indywidualnie i w myśl swych teoryj, oddalając się nietylko w kwestji frazowania ale i brzmieniu od oryginalnego źródła, zwłaszcza odnośnie do pierwszych wieków muzyki wielogłosowej. Ponadto już dziś materjał jego publikacji jest niewystarczający nawet celem stworzenia sobie ogólnego zarysu. Miłośnik historji muzyki postąpi dobrze, jeśli, nie mając zamiaru posługiwania się wydawnictwami pomnikowemi, weźmie do pomocy inne podobne wydawnictwa, zwłaszcza „Sing- und Spiel-Musik“ i „Musikgeschichte“ J. Wolfa oraz II tomik „Musikgeschichte“ Einsteina, uzupełniające się wzajemnie z omawianem wydawnictwem Riemanna. Następne wydanie tej publikacji będzie musiało być powiększone znacznie i uzupełnione, podobnie jak to ma miejsce z leksykonem muzycznym tegoż autora. Nie ulega jednak wątpliwości, iż „Musikgeschichte in Beispielen“, jako najobszerniejsze w swym rodzaju wydawnictwo, długo jeszcze będzie oddawać wielkie usługi dla celów przystępnego poznawania dawniejszej muzyki. Przykłady są podane w formie „wyciągu fortepianowego“.

A. Chybiński

Bence Szabolcsi és Aladár Tóth: Zenei Lexikon. Elsö Kötet, A-K. Györzö Andor Kiadása Budapest, 1930. 8⁰, 587 stron.

Powyższa publikacja p. t. Zenei Lexikon (po polsku: Leksykon muzyczny) jest pierwszą w swym rodzaju w języku węgierskim. Obydwaj redaktorowie, znani muzykologowie węgierscy, Dr. Benedykt Szabolcsi i Dr. Aladar Toth zaprosili szereg bardzo wybitnych współpracowników europejskich w liczbie trzynastu i wszystkich zapewne pisarzy muzycznych swej ojczyzny, aby w ten sposób zapewnić swej publikacji możliwie najwyższe zalety. Uzyskali w ten sposób wysoki poziom, do którego przyczynia się i to również, że leksykon ich jest ilustrowany bardzo bogato, przyczem należy podkreślić fakt,

że ilustracje te częściowo tylko są skądinąd znane. Że położono wielki nacisk na muzykę węgierską, że opracowano ją zapewne wyczerpująco według stanu dotychczasowych badań, to podnosi znacznie wartość tego dzieła, którego tom I (do litery K) jest piękną zapowiedzią następnego tomu. Leksykon zawiera artykuły treści osobowej i rzeczowej. Dział polski opracował prof. dr. Adolf Chybiński. Jak całość leksykonu, tak i ta część jest opracowana zwięźle.

Dr. Marja Szczepańska (Lwów)

Kinsky Georg: Geschichte der Musik in Bildern. Unter Mitwirkung von Robert Haas und Hans Schnoor nebst anderen Fachgenossen. Breitkopf u. Härtel, Leipzig 1929. Folio, XV i 364 stron.

1560 fotograficznych podobizn muzyków i przedmiotów muzycznych od najdawniejszych do najnowszych czasów stanowi treść tego w swoim rodzaju najobszerniejszego wydawnictwa, będącego wielkiem, choć oczywiście bardzo dalekiem do zupełności ułatwieniem zorjentowania się w ikonografji muzycznej. Portrety muzyków i symbolicznych postaci muzycznych, utrwalonych w dziełach wielkich i największych mistrzów sztuki rysowniczej, malarskiej i rzeźbiarskiej, poszczególne postacie i grupy — oto jedna strona tej publikacji. Instrumenty muzyczne wszelkich rodzajów i czasów, niekiedy będące dzięki sztuce zdobniczej dziełami przemysłu artystycznego poza swą wielką techniczną wartością jako narzędzia wykonywania praktyki muzycznej — to drugi dział. Wreszcie podobizny rękopisów muzycznych, często bardzo bogato illuminowanych, i druków muzycznych, tak z zakresu teorji jak i praktyki — to trzeci dział tej okazałej „historji muzyki w obrazach". Wydawcy podzielili jednak swą publikację nie według tych trzech kategoryj, ale według epok, zaczynając od starożytności pozaeuropejskiej (Babilonja i Assyrja). I postąpili słusznie, gdyż w ten sposób otrzymujemy pewne historyczne całości, które oczywiście w miarę możności tworzą zamknięte w sobie grupy o wielkiej jednolitości. Dla kwestji psychologji kultury i stylu muzycznego każdej epoki wzgl. każdego wieku powstają w ten sposób pewne całości, które w umyśle krytycznego obserwatora spływają się w idealną syntezę. Nie można powiedzieć, iżby przewagę stanowił materjał nieznany — bynajmniej! Kto posiada np. ilustrowane i obszerne katalogi muzeów posiadających wielkie zbiory instrumentów muzycznych, ten znajdzie w tej pięknej publikacji mnóstwo znajomych podobizn. Kto interesuje się takiemi „monumentami", jak podobizny domów urodzeń wielkich muzyków lub podobizny teatrów operowych i t. p., ten spotka się tu z rzeczami dobrze sobie znanemi. I tak jest w każdym dziale. Jednak jakość podobizn jest w omawianem dziele tak świetna, iż z innemi podobnemi często nie daje się porównać. Graficzne bowiem zalety tego wydawnictwa należały widocznie (i słusznie) do szczególnych trosk zarówno d-ra Kinsky'ego jak i jego współpracowników. — Polski czytelnik zapyta niewątpliwie o ikonografję polską. Otóż znajdujemy tu — rzecz prosta — niewiele. Do Krakowa i XV wieku odnosi się znaleziony niedawno w British Museum medaljon z podobizną Henryka Fincka (zm. 1527), nadwornego śpiewaka i kapelmistrza (?) w Krakowie. Dwie strony (318 i 319) zajmują Chopiniana, mianowicie 5 portretów Chopina i podobizna jego autografu (Scherzo z sonaty b-moll), portret jego rodziców, portret Elsnera i Marji Wodzińskiej. Jeśli zważymy, że publikacja ta zawiera także podobizny wielkich, ale nie bardziej niż inni słynnych wirtuozów, to brak podobizn Lipińskiego, Wieniawskiego, Paderewskiego może cokolwiek zdziwić. Ale publikacja ta jest niemiecką. Mimo to uznajemy bez zastrzeżeń jej wielką wartość tak wewnętrzną, jak i zewnętrzną. Na jej początku znajdujemy zwięzłe wprowadzenie w historję muzyki, na końcu zaś dokładne indeksy nazwisk ludzi, miast i rzeczy.

A. Chybiński

Wrocki Edward: W sprawie hasła i znaku muzycznego. Osobne odbicie z tygodnika „Życie organisty" (Nr. 2, z dnia 6 marca 1930 r., str. 11—12), Warszawa MCMXXX, 8⁰, 2 str.

Praca ta zajmuje się wykazaniem, że w miejsce dotychczas powszechnie używa-

nego godła muzycznego w postaci t. zw. „lirki“, którego „zaprzestanie używania dotychczasowej lirki staje się aktualne“, należy używać innego godła, przez autora proponowanego, a mieszczącego napis „per musicam ad astra“. Trudno jest osądzić, czy ta aktualność szybko nastąpi i czy niema w naszych stosunkach muzycznych spraw jeszcze bardziej aktualnych, nawet nie cierpiących zwłoki. Autor oczywiście ponownie przypomina swój projekt „Pałacu muzyki“ i „Akademji Wiedzy Muzycznej“, omówiony przez nas wyczerpująco w Kwartalniku muzycznym. *A. C.*

Amédée G a s t o u é: La vie musicale de l'eglise. Paryż b. r. (1929), Blond et Gay, 8⁰, 55 str.

Pięknie wydana książeczka wybitnego francuskiego muzykologa i badacza muzyki kościelnej, obejmuje 7 rozdziałów, w których autor zajmuje się kolejno początkami muzyki kościelnej, szkołami śpiewu kośc. i samym śpiewem, rozwojem muzyki kościelnej od średniowiecza począwszy aż do naszych czasów, magistrami, t. j. kapelmistrzami chórów, organami i słynnymi organistami oraz pokrótce kościołem wschodnim i jego związkiem z muzyką. Bardzo cenne uwagi autora, podane w pięknej i jasnej, a stale interesującej formie, poparte są licznemi i pięknemi ilustracjami, podnoszącemi znacznie wartość sympatycznej książeczki. Są one zebrane bardzo systematycznie i służą niejako do zademonstrowania ad oculos tego wszystkiego, co nazywa autor życiem muzycznem w kościele. Widzimy słynne rzeźby treści muzycznej, minjatury z mszałów od czasów najdawniejszych, podobizny różnych notacyj na podstawie kart z rękopisów (notacja: neumatyczna, chejronomiczna i djastematyczna, wczesnomensuralna; m. in. także reprodukcja jednej strony z mszy G. de Machaut'a), dalej — kilka podobizn sławnych organów dawniejszego typu, jak również innych instrumentów muzycznych, a w końcu portrety słynnych muzyków kościelnych i organistów, oraz „sceny“ przedstawiające dawne i nowsze zespoły chóralne kościelne. — Gastoué zdołał uczynić wszystko, aby jego praca była w stanie wprowadzić nawet laika w atmosferę życia muzycznego w kościele od możliwie najdawniejszych czasów. Jeśli szczególną uwagę poświęca średniowieczu, to ma do tego wszelkie powody, raz ze względu na kierunek swych własnych badań, a powtóre, że to życie średniowieczne w muzyce kościelnej przedstawiało się o wiele barwniej i bardziej interesująco, aniżeli w czasach późniejszych. Dlatego też z powodu wysokich zalet popularyzacyjnych i pisarskich, jak i z powodu bogactwa materjału polecić można jego pracę jak najgoręcej.

Dr. M. Szczepańska (Lwów)

Karl Gustaw F e l l e r e r: Der Palestrinastil und seine Bedeutung in der vokalen Kirchenmusik des achtzehnten Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Kirchenmusik in Italien und Deutschland. Augsburg (1929), Dr. Benno Filser Verlag. 8⁰, 366 str.

Dawno zapowiedziane dzieło wybitnego badacza i znawcy katolickiej muzyki kościelnej i odkrywcy wielu dotąd niezbadanych kompozytorów, szkół i dzieł tejże muzyki zwłaszcza w XVII i XVIII wieku, D-ra Fellerera, oznacza w badaniach nad tym przedmiotem pierwszy i stanowczy krok naprzód. Zdawano sobie tylko w drodze przypuszczeń sprawę z wpływów rzymskiej szkoły na późniejszą twórczość kościelną katolicką, lecz nie wiedziano o wielkości i rozmiarach tych wpływów. Jakkolwiek nie można powiedzieć, iż Dr. Fellerer wypowiedział w tej kwestji ostatnie słowo, materjał bowiem nawet w uwzględnionych przez niego Włoszech i Niemczech jest daleko obszerniejszy, niż ten, który autor mógł uwzględnić — to jednak jego obszerna praca dała silne podstawy dla dalszych badań szczegółowych, które zapewne niejedno rozwiną i pogłębią, ale nie tak rychło zmienią rezultaty, jakie daje jego praca. Jej konstrukcja jest bardzo trafna i logiczna: w pierwszym rozdziale daje autor syntezę pojęcia stylu palestrinowskiego we wszystkich jego składnikach i cechach (temat, melodyka, rytmika, forma, kwestja stosunku słowa do tonu), w drugim zajmuje się rozwojem przemian w kościelnym stylu wokalnym w XVII wieku, w trzecim omawia twórczość „pale-

strińczyków" w XVIII wieku, należących do szkoły neapolitańskiej, rzymskiej, bolońskiej i niemieckiej, a w ostatnim rozdziale bada systematycznie zmiany stylistyczne w obrębie poszczególnych czynników stylistycznych, jak rytmika, melodyka i harmonika, struktura, stosunek słowa do tonu i towarzyszenie instrumentalne. W ten sposób niejako zamyka koło, w którem mieszczą się jego badania. Praca Fellerera jest nadzwyczaj treściwą i popartą licznemi przykładami, towarzyszącemi ustawicznie jego wartościowym wywodom. Wielka jej wartość nie ograniczy się tylko do badań włoskiej i niemieckiej muzyki.

A. Chybiński

Raymond van Aerde: Les ancetres flamands de Beethoven. Malines 1927, W. Godenne, 137 stron.

Jest to niejako rewindykacja genjuszu Beethovena na rzecz rasy flamandzkiej. Autor nie zajmuje się tu kwestją twórczości i stylu, jedynie tylko chodzi mu o dokumentaryczne sprawdzenie pochodzenia Beethovena. Badania ściśle historyczne udowadniają niezbicie, że jeszcze w czwartem pokoleniu wstecz linja rodzinna, prowadząca do twórcy IX symfonji, była flamandzką. Mianowicie pradziadek jego, Michał Beethoven, pochodził ze znanej flamandzkiej rodziny, osiadłej w Malines, a dopiero syn jego, znany w historji muzyki dziadek Beethovena, Ludwik, kapelmistrz w Bonn, przeniósł się do Niemiec. Na poparcie swych wywodów cytuje autor cały szereg dokumentów, z których większość została nawet reprodukowaną w książce. — W ten sposób interesująca ta kwestja została definitywnie rozstrzygnięta, czekając obecnie na historyka sztuki, któryby wyciągnął dalsze konsekwencje z rezultatu badań Raymonda van Aerde.

Dr. Stefanja Łobaczewska (Lwów)

Ernest Closson: L'element flamand dans Beethoven. Bruxelles 1928. Imprimerie Vve Monnom. 8⁰, 216 stron.

Założenia tej książki są niezmiernie ciekawe: chodzi tu o zbadanie rasowych właściwości sztuki beethovenowskiej, które — jak słusznie autor twierdzi — nie zostały dotąd należycie uwzględnione przez biografów Beethovena. Że przynależność jego do szkoły wiedeńskiej, zarejestrowana przez historyków muzyki, może być silnie zakwestjonowana, to odczuwamy wszyscy już choćby czysto intuicyjnie. Gdy zaś w dodatku Raymond van Aerde udowodnił dokumentami nie niemieckie, lecz flamandzkie pochodzenie Beethovena, rzeczą historyka i estetyka byłoby dowieść, czy i o ile te obce elementy rasowe dadzą się odnaleźć także w jego stylu. Niestety jednak autor tego nie czyni, poprzestając na całym szeregu faktów raczej zewnętrznych, a nawet ogólnych danych psychologicznych, które mogą ewentualnie przyczynić się do lepszego zrozumienia człowieka, lecz nie artysty. Jego motywem przewodnim w życiu i w sztuce jest według Clossona wybujałe ukochanie wolności, charakteryzujące jego styl (w przeciwieństwie do stylu Haydna i Mozarta) jako improwizatorski. Jest to słuszne w zasadzie, ale nie wystarcza dla udowodnienia flamandzkiego charakteru muzyki beethovenowskiej, podobnie jak nie wystarczy przytoczenie paru śmiałych, lecz przeważnie już omawianych przykładów na dowód swobodnego traktowania harmoniki i formy u Beethovena i zlekka tylko dotknięta kwestja pokrewieństwa jego melodyki i rytmiki z ludową muzyką flamandzką, która — jak autor to konstatuje na innem miejscu — w swej oryginalnej formie była Beethovenowi nieznana. Problemy ogólniejszej natury, jak np. zbadanie stosunku techniki beethovenowskiej do rdzennie ogólno-germańskich, a specjalnie niderlandzkich elementów stylu polifonicznego, pozostały tu nieuwzględnione. Poznawszy dzieło Clossona, nie zostaliśmy przekonani o prawdziwości jego tezy, a ciekawy ten problem czeka w dalszym ciągu na badacza, który oparłby ją o fakty i sprowadził całą tę kwestję na teren właściwy.

Dr. Stefanja Łobaczewska (Lwów)

Hans Költzsch: Franz Schubert in seinen Klaviersonaten. Sammlung musikwissenschaftlicher Einzeldarstellungen, 7. Heft. Lipsk, Breitkopf i Härtel, 1927. 8⁰, VIII + 182 str.

We wstępie pisze autor, że jego praca ma służyć jako „przyczynek do wytworzenia sobie nowożytnego naukowego obrazu (indywidualności) Schuberta" a zarazem być „studjum o muzycznej romantyce". Za zadanie swe uważa autor „oświetlić i uchwycić zasadnicze historyczne („geistesgeschichtliche") znaczenie postaci Schuberta ze strony jego instrumentalnej twórczości", w szczególności zaś fortepianowych sonat na 2 ręce. Pracę swoją dzieli na następujące ustępy: kierunek badań, przegląd problematów, praca stylokrytyczna, poznanie. Na końcu mieści się wyczerpujący wykaz literatury i indeks, w przeciwieństwie do wielu prac bardzo dokładny i godny zupełnego zaufania. Treść oznacza się jasnem i przejrzystem ugrupowaniem materjału i problemów. Należy odrazu powiedzieć, że praca jest godna wszelkiej pochwały. Bardzo rzadko spotyka się studja tej dobroci, tak głębokiej wiedzy, tak daleko widzącej perspektywy, wnikającej w najgłębsze głębie dzieła muzycznego i najtajniejszych drgnień twórczego umysłu. A jest to przecież pierwsza praca młodego uczonego. Ale praca ta zdradza opanowanie materjału, ścisłość naukowych metod pracy i zdolność do głębokiego wglądu w kwestje estetyki, psychologji i hermeneutyki. — Autor wychodzi z założenia, że właśnie badanie tego twórczego kręgu, w którym genjusz — w tym wypadku Schubert — nie może w całej pełni i pod względem estetycznym zadowalniająco się wypowiedzieć, rzuca wysoce znamienne światło na obraz jego indywidualności zbiorowej i w ten sposób zapobiega określaniu go jednostronnem pojęciem. Z gruntu fałszywem, zupełnie nawet powierzchownem lub nawet wprost obmową jest — jak to K. wykazuje doskonale — rozpowszechnione niestety wszędzie używanie takich określeń w stosunku do Schuberta, jak: „rozdźwięczony i rozśpiewany, wiedeńsko-melancholijny mistrz tonów", „mistrz niebiańskich dłużyzn", „bakałarz („Schulmeisterlein"), który tylko przy szklance wina i w gronie przyjaciół żyć może" i t. p. Na podstawie ścisłej krytyki stylu, wewnętrzno-biograficznego przedstawienia i formalistycznego objaśnienia dzieł udaje mu się w rzeczywistości poddać fortepianowe sonaty Schuberta „hermeneutyce": t. j. wyjaśnieniu i wytłómaczeniu, zbadać jak najdokładniej sprawy techniki, treści i estetycznego działania, umysłowość, poczucie życia, stan duszy twórcy i dzieła stworzonego i odbyć niejako drogę powrotną do twórcy i stanu tworzenia. Jeśli autor mówi, że jego „ostatecznym zamiarem" było „zbadanie życiowych sił Schuberta, które wyrażają się w jego dziełach, i zbadanie warunków tego wyrazu" (str. VIII), to zadanie swe wykonał w całości i zupełnie. — Praca jego jest tak treściwa, że zajmowanie się poszczególnemi ustępami równałoby się ich przytaczaniu w całości. Brak zbytecznych, słów, pustych miejsc lub powtarzań się, natomiast jak największa koncentracja pełnych wyników naukowych. Wyjaśnienia, jak Schubert komponował i jak musiał komponować, dlaczego dzieła jego otrzymały tę postać, w jakiej są przekazane, jak je należy psychologiczno-estetycznie rozumieć i wartościować — te wywody muszą być przeczytane w całości. W sposób doskonały umie K. sięgnąć poza kulisy danego materjału, aby stwierdzić duchową siłę twórcy i jej wielkość, twórczy ideał artysty i jego stosunek do tradycji. Pięknie wypracowuje poszczególne okresy dzieł i ich specjalne charakterystyczne właściwości, z wielką subtelnością odczuwa, jakie prądy były każdorazowo dominujące w rozwojowych fazach Schuberta, jaka była w nich jego orjentacja. Dokładnie i jasno przedstawia nam autor, jak Schubert tworzy formę sonatową, jakie wobec niej zajmuje stanowisko, jakie walki stacza z problemami, które mu ta forma stawia. Główny wynik badań Költzscha można określić następująco: w centralnym punkcie twórczo-artystycznej indywidualności Schuberta znajduje się kwestja kształtowania. Punkt widzenia dotychczasowych badań nad indywidualnością Schuberta musi być znacznie przesunięty. Muzyczne siły i tendencje kształtowania u Schuberta nie leżą w pieśni lecz w muzyce instrumentalnej. Schubert nie był naturą zatopioną w marzeniach, lecz naturą walczącą, romantykiem o niestrudzonym a tragicznie daremnym impulsie do kształtowania, romanty-

kiem oddającym się bezgranicznie przeżyciu z właściwym temu typowi światem idealizmu i iluzjonizmu. Bardzo wielkie znaczenie pracy Költzscha nie leży tylko w tem, że stanowi fundamentalną podstawę dla nowego naukowego obrazu Schuberta, ale także w jej wzorowości, t. j. pedagogicznej wartości. Kto pragnie opracowywać analogiczne tematy, ten musi zapoznać się z tą pracą, której technika naukowa jest rzeczywiście wzorowa. Przedewszystkiem rozczłonkowanie całości, następnie filologicznie wolny od zastrzeżeń wgląd i przegląd materjału, praca stylokrytyczna, wyjaśnienie kwestyj historycznych, estetycznych i psychologicznych, połączenie głębokiego odczucia i wczucia się w dzieło sztuki, idące w parze z jak najgruntowniejszym naukowym sposobem badania i metod i zarazem ścisłe a wolne od subjektywnego zabarwienia formułowania — oto same czynniki, które wraz z doskonałem opanowaniem i wyzyskaniem literatury przedmiotu składają się na wzorowość pracy Költzscha.

Juljan Pulikowski (Wiedeń)

Pitrou Robert: La vie intérieure de Robert Schumann. H. Laurens édit., Paris 1925. 8⁰, 240 str.

Jak tytuł książki wskazuje i jak wstęp do niej podkreśla, autor postawił sobie za cel dać przedewszystkiem duchowy obraz kompozytora, przedstawić dzieje jego życia wewnętrznego, wykazując związek, jaki zachodzi między tem życiem a twórczością mistrza. Wobec tych zapowiedzi doznaje się pewnego rozczarowania przy lekturze książki. Przedewszystkiem odczuwać się daje brak analiz i charakterystyk utworów Schumanna. Dla poznania psychiki artysty dzieła jego są przynajmniej równie ważnym dokumentem, jak jego listy, pamiętniki, wspomnienia i t. p. Z drugiej strony, pocóż analizować duszę twórcy, jeśli wyniki tej analizy nie mają posłużyć do głębszego wniknięcia w jego dzieła, do lepszego, pełniejszego ich wytłumaczenia? Tymczasem Pitrou najczęściej ogranicza się tylko do wyliczania utworów Schumanna, opatrując je epitetami nieraz dość bezkrytycznie rzucanemi, a nawet najważniejszym wśród nich poświęca tylko pobieżne uwagi mimochodem. Poza tem należy podnieść, że książka pisana jest dobrze, utrzymana w miłym tonie i ładnie wydana.

L. Bronarski (Genewa)

Plaisant Marcel: Chopin. Paris (1926), A. Durand et Fils Édit., 8⁰, 37 str.

Jeśli tej broszurce wyznaczymy miejsce w dziale recenzyjnym Kwartalnika, to tylko dlatego, by oszczędzić trudu tym czytelnikom, którzyby, dowiedziawszy się o niej skądinąd, zamierzali starać się o nabycie jej i zapoznanie się z nią. Książeczka p. Plaisant'a jest krótką biografją Chopina, która — obok kilku niedokładności — nic nowego nie przynosi. Po jej przeczytaniu mimowoli nasuwa się pytanie, jaki cel przyświecał jej wydaniu. Najprawdopodobniej chodziło tu o reklamę, gdyż na 37 stron broszury 13 ostatnich zawiera dwa spisy dzieł Chopina, jeden systematyczny (według działów), drugi chronologiczny (według porządkowych liczb opusów). Przed każdym z tych spisów umieszczono uwagę, że wszystkie utwory, przy których niema wymienionego innego wydawcy, pojawiły się w „Edition classique A. Durand et Fils". O tem że książeczka napisana jest ładnie, wspominać nawet nie potrzeba. Francuz zawsze dobrze mówi i pisze, nawet wtedy, gdy nic nie ma do powiedzenia.

L. B.

Siemieńska Halina: Historja budowy pomnika Fr. Chopina w Warszawie (na podstawie materjałów Komitetu Budowy Pomnika). Warszawa 1929. Nakładem Komitetu Budowy Pomnika Fr. Chopina w Warszawie. 8⁰, 32 str.

Sam tytuł tej sumiennej rozprawy wskazuje na jej treść. Jakkolwiek prawdopodobnie mało istnieje u nas pomników, któreby posiadały tak szczegółowo opisaną i wydaną w druku historję swego powstawania i urzeczywistnienia i jakkolwiek jesteśmy zdania, że fundusz wydany na opublikowanie tej „Historji" byłby korzystniej

zużytkowany n. p. dla wydania jakiejś niewielkiej, ale wartościowej pracy z zakresu twórczości Chopina, to jednak odsłonięcie tego pomnika, co do wartości którego są podobno zdania podzielone, posiadało z innych jeszcze powodów wielkie znaczenie, co usprawiedliwia uwiecznienie tego aktu w osobnej broszurze.

A. Ch.

Hull Eaglefield. Music classical, romantic and modern. London—Toronto 1927. J. M. Dent and Sons Ltd. 8⁰, 437 str.

Pod powyższym tytułem daje znany teoretyk angielski, autor cenionej „Modern Harmony", rodzaj podręcznika historji muzyki, w którym wszelkie zjawiska czasokresu od wieków średnich aż po dzień dzisiejszy wtłoczone zostały w etykietę klasycyzmu, romantyzmu lub modernizmu. Jaki był cel tego rodzaju klasyfikacji, niewiadomo, zwłaszcza że wobec zastosowania różnej zasady podziału jest ona bardzo dowolnie przeprowadzona. I tak terminu „klasycyzm" używa autor w znaczeniu „równowagi absolutnej między treścią a formą, prostoty, jasności i piękna" (a więc — jak widzimy — określenie nieścisłe i zupełnie płynne), zaś terminu „romantyzm" w znaczeniu jego przynależności do pewnej epoki historycznej i pewnej grupy kompozytorów, wywodząc je w dodatku negatywnie przez przeciwstawienie cech romantycznych (jakże znowu niekompletnie sprecyzowanych!) cechom klasycznym. Cóż więc dziwnego, że ten sposób postawienia problemu nie przynosi jasności wykładu i metody, co więcej — potraktowany tu został temat, zwłaszcza w dwóch pierwszych rozdziałach, w sposób ogólnikowy, mało przedstawiający zainteresowania dla muzyka zawodowego; jedynie rozdziały o muzyce angielskiej omówione są nieco szczegółowiej. W większości wypadków zapatrywania autora nie odbiegają też od opinji ustalonych w badaniach historycznych, niejednokrotnie nie zużytkowując w całej pełni ich zdobyczy, jak n. p. przy omówieniu twórczości Haydna, którego stanowisko w przełomowej chwili historji muzyki nie jest dostatecznie uwzględnione. U Chopina słusznie podnosi Hull jego rewolucyjną harmonikę, która już nieraz bywa traktowana nie jako podstawa tonalna, ale wiedzie żywot odrębny, jak w impresjoniźmie. Najlepiej stosunkowo wypadła charakterystyka postaci muzyki powagnerowskiej, widocznie problemy specyficznie harmoniczne interesowały autora najbardziej, stąd trafne określenia, choć dość ogólnikowe, impresjonizmu, oraz położenie punktu ciężkości w ekspresjoniźmie na formę, jako jedyny niemal środek porozumienia się artysty na zewnątrz. Nowa muzyka polska została uwzględniona w dość pobieżnie potraktowanych rozdziałach o Szymanowskim, które pozwoliły jednak na stwierdzenie jego niezależności zarówno od szkoły francuskiej jak i ekspresjonizmu Schönberga.

Dr. Stefanja Łobaczewska (Lwów)

Mersmann Hans dr.: Die moderne Musik seit der Romantik. Wildpark—Potsdam. Akadem. Verlagsgesellschaft Atenaion. 1927. 4⁰, 226 stron.

Książka powyższa jest częścią wielkiego wydawnictwa p. t. Handbuch der Musikwissenschaft, stojącego pod kierunkiem prof. dra E. Bückena. Tematem omawianej książki jest całokształt zjawisk muzycznych ostatnich 50 lat, ujęty możliwie wszechstronnie z perspektywy przedewszystkiem historycznej. Ten ostatni moment podkreślić należy jako przedstawiający specjalną trudność, gdy chodzi o muzykę epoki współczesnej i przyznać należy, że autorowi niejednokrotnie udało się wykryć bardzo ciekawe związki między poszczególnymi okresami historji, oraz pewne dotąd niepodkreślane objawy, wskazujące wstecz lub wprzód. Otrzymujemy w ten sposób nieprzerwany, wzajemnie warunkujący się szereg zjawisk, w którym każde pojedyncze ogniwo staje się logiczną i konieczną konsekwencją poprzedniego, tracąc wszelkie znamiona przypadkowości czy dowolności, o których słyszy się tak często właśnie w odniesieniu do najnowszej muzyki, a których źródłem bywa przeważnie krytyka powierzchowna i jednostronna. — Pierwszym takim momentem historycznym w książce Mersmanna jest

ustalenie jasne i niedwuznaczne stosunku całej muzyki współczesnej do romantyzmu. Romantyzm, neoromantyzm, impresjonizm i ekspresjonizm są dlań pojedyńczemi fazami jednego i tego samego procesu rozkładczego; dopiero w późniejszych stadjach twórczości Schönberga pojawia się dążność w kierunku stworzenia nowej formy. Sposób, w jaki udało się autorowi wykazać postępujące z generacji na generację zmniejszenie się spoistości wewnętrznej przy równoczesnem kiełkowaniu nowych ideałów, oraz wykształceniu samej techniki i środków wypowiedzenia się jeszcze zanim nowa treść mogła się wypowiedzieć, zasługuje na najżywsze uznanie, podobnie jak i sposób wykazania wspólnych znamion stylistycznych tematyki, formy, harmoniki, kolorytu, techniki polifonicznej i stosunku muzyki do słowa, mimo różnic a nieraz nawet przeciwieństw indywidualnych. „Zwrot do polifonji“ w nowej muzyce, której początek łączono dotychczas prawie wyłącznie z nazwiskiem Regera, wyprowadza Mersmann w pewnem znaczeniu od Mahlera, stawiając przez to w nowem świetle twórczość tego ostatniego kompozytora. Jego politematyka w stylu Wagnera z jednej strony, a początki polifonji linearnej z równowartościowem traktowaniem pojedyńczych głosów z drugiej, stanowią tu ważne momenty rozwojowe, sięgające w przyszłość. — Obok wielu trafnych uwag i spostrzeżeń znajdują się jednak i zdania, których słuszność może być poddana dyskusji, jak n. p. ujęcie impresjonizmu z podwójnego stanowiska historycznego, jako ostatniej fazy romantyzmu i jako reakcji przeciw naturalizmowi Straussa. Tu zgodzić się można tylko na pierwsze twierdzenie, jako że impresjonizm sam był pewnego rodzaju naturalizmem, a w każdym razie z naturalizmu bierze początek. Podobnie też skonstatowane przez autora pewne cechy wspólne najnowszej muzyki i romantyki (por. analizę przykładu z koncertu na fortepian i orkiestrę op. 18 Krzeneka na str. 193 i przykładów z kompozycyj Krzeneka i Hindemitha na str. 194), dotyczą raczej tylko podobieństwa języka i środków, a nie ogólnego nastawienia artystycznego, jak tego chce autor, a przejawiająca się w tych utworach potrzeba logiki i związków wewnętrznych jest raczej przeciwna tendencjom romantyki. — Najsłabszym jednak punktem dzieła Mersmanna jest jego strona metodyczna. Brak przejrzystości, powracanie kilkakrotnie do tych samych problemów i gadatliwość, stawiająca na jednym poziomie uwagi cenne i nowe i pozbawione treści frazesy, obniżają wartość tego znakomitego skądinąd wydawnictwa. Przy całym usilowanym objektywiźmie można też autorowi zarzucić niezupełnie słuszną ocenę roli muzyki niemieckiej w stosunku do innych, z przeniesieniem na nią punktu ciężkości tam nawet, gdzie tego nie wymagały warunki historyczne. Dla nas przykrą jest specjalnie okoliczność, że muzyka polska nie znalazła tam znowu uwzględnienia, któreby mogło nas przekonać o wszechstronnej znajomości przedmiotu. Niewiadomo bowiem, co rozumieć przez „silne wpływy niemieckie i francuskie, zwłaszcza impresjonizmu“ w muzyce Szymanowskiego i Różyckiego, o których poza tem nic ma się nic do powiedzenia (poza skonstatowaniem nowych fortepianowych środków wyrazu u Szymanowskiego — str. 149). — Na zakończenie podnieść jeszcze wypada bardzo artystyczną i w stylu epoki utrzymaną szatę ilustracyjną, oraz wielką ilość przykładów nutowych, ułatwiających zrozumienie tekstu.

Dr. Stefanja Łobaczewska (Lwów)

Mersmann Hans dr.: Die Tonsprache der neuen Musik. Moguncja 1928. B. Schott's Söhne. Melosbücherei, Nr. 1, 8⁰, 85 stron.

W przeciwieństwie do dzieła powyżej omówionego traktującego o tym samym przedmiocie, książeczka niniejsza jest wzorem precyzji i zwięzłości. Podczas gdy tam chodziło autorowi o scharakteryzowanie pojedyńczych kierunków i postaci muzyki współczesnej, tu postawił sobie za zadanie wyjaśnienie samych praw i istoty jej języka. Jest to wedle słów autora coś w rodzaju „gramatyki“ tego języka, która ma ułatwić jego zrozumienie wszystkim niewtajemniczonym, a więc przedewszystkiem

amatorom. Nawiasem mówiąc poziom wykształcenia muzycznego tych amatorów zasługuje na najwyższy szacunek, sądząc z formy, którą autor obiera w swym podręczniku: jest ona tym razem ściśle rzeczowa i możliwie najbardziej syntetyczna i aż przykro pomyśleć, jak mało zrozumiałą byłaby u nas w niejednem nawet piśmie, poświęconem muzyce... (Przyp. redakcji: trudno o bardziej słuszną uwagę, o ile się nie zapomina o niskim stanie ogólnego wykształcenia muzycznego, karmionego niepoważnemi komunałami ze strony odnośnych czynników). — Zasadnicza zmiana języka muzycznego w muzyce nowoczesnej polega według autora na zmiennem traktowaniu samych elementów muzyki, jak rytm, melodja, harmonja, dynamika, agogika, koloryt i innem ich do siebie ustosunkowaniu, co pociąga za sobą i różne traktowanie problemów formy. Do r. 1900 mniej więcej panował między tymi elementami stosunek wzajemnej zależności: przedewszystkiem harmonika i rytmika są perspektywą, ukazującą coraz nowe oblicze melodyki. W muzyce nowej stosunki te rozluźniają się aż do zupełnego ich usamodzielnienia: uzależnia się zwłaszcza melodja od harmonji i rytmika od metryki. Z tego punktu widzenia nazywa autor dzisiejszą melodykę w porównaniu z dawniejszą „melodyką absolutną", tłumacząc proces jej powstawania na szeregu przykładów. Absolutnej melodyce odpowiada absolutna rytmika, której rozmaite typy określa autor przez różny jej stosunek do zasad metryki. Słusznie też podnosi, że elementem podlegającym najbardziej zmianie czasu jest harmonika, już choćby dlatego, że ona w pierwszej linji przedstawia moment najsilniejszego rozwoju w muzyce pobeethovenowskiej. W tym ostatnim rozdziale znajdujemy specjalnie trafne określenie różnicy między politonalnością a polifonją linearną; natomiast przykładom cytowanym przez Mersmanna dla zilustrowania politonalności zarzucić można, że każda z pojedyńczych tonacyj, składających się na politonalność nie jest ani razu reprezentowana przez następstwo swych funkcyj harmonicznych, co dałoby przecież najczystszy typ atonalności... Omawiając harmonikę atonalną opiera Mersmann dźwięk na zasadzie „wyrównania się wzajemnego równocześnie działających i ustawicznie się zmieniających, zgdnych lub sobie przeciwnych substancyj", nie mówi nam jednak wcale, czem są te substancje, nie daje więc w rezultacie wyjaśnienia zasady budowy akordów w atonaliźmie. Po ogólnem rozpatrzeniu problemów formy w muzyce instrumentalnej i wokalnej, daje autor pokrótce charakterystykę poszczególnych kierunków, a w dalekie kręgi zataczającej perspektywie jego znalazło się miejsce i dla kwestyj stosunku muzyki do innych sztuk w impresjoniźmie i ekspresjoniźmie. Bystrą obserwacją odznaczają się zwłaszcza analogje z najnowszem malarstwem. — Książkę Mersmanna uważać można za najdoskonalszą próbę wniknięcia w tajniki techniki muzyki współczesnej, głównie znowu dzięki przejawiającemu się w niej na każdym kroku znakomitemu zmysłowi historycznemu, który pozwolił mu wyróżnić w niej momenty nowe i najbardziej istotne i wyznaczyć im właściwe miejsce w ogólnej perspektywie dziejów muzyki.

Dr. Stefanja Łobaczewska (Lwów)

Furmanik Stanisław: Próba wyznaczenia przedmiotu muzyki. Odbitka z III zeszytu „Kwartalnika muzycznego", Warszawa 1929, stron.

Rozprawa p. St Furmanika jest właściwie obszerną recenzją pracy A. F. Łosewa p. t. Muzyka kak predmiet łogiki (Moskwa 1927). Rozważania Łosewa uzupełnia autor niektóremi własnemi wywodami opuszczając równocześnie inne, nie związane ściśle z tematem omawianej tu rozprawy, lub nie odpowiadające kierunkowi jego myślenia. Treścią tej rozprawy są rozważania nad istotą i charakterem muzyki. Odrzucając kolejno elementy akustyczne, fizjo- i psycho-logiczne, tworzące tylko warunki realnego doznawania muzyki, a nie określające charakteru jej przedmiotu, dochodzi autor (Łosew wzgl. Furmanik) do tak ogólnego, a wskutek tego niejednoznacznego

określenia przedmiotu muzyki, że należy je uznać dopiero za wstępne studjum do właściwego rozwiązania tej kwestji. Choćby dlatego, że cechy determinujące przedmiot muzyki są zarazem właściwe przedmiotowi matematyki, co i sam autor stwierdza — nie można uznać tego rozwiązania zagadnienia za jego ostateczne rozstrzygnięcie. W każdym razie ze wszystkich dotychczasowych prób ujęcia tej kwestji ze strony estetyki i filozofji muzyki ta, którą nam daje rozprawa Furmanika, zdaje się najdalej prowadzić. Za założenia przyjmuje pewne twierdzenia filozofji Bergsona, które przedtem do filozofji muzyki jeszcze nie przeniknęły. — Rozprawę cechuje przedewszystkiem zwartość ujęcia, ścisłość myślenia i formułowania poglądów, organiczny związek poszczególnych dowodzeń, co wszystko wskazuje na świetną dyscyplinę myślową i wykształcenie filozoficzne. Niestety, ujemną jej cechą jest takie sformułowanie wywodów, że czytelnik nie znający książki Łosewa nie może się zorjentować, które poglądy należy przypisać Łosewowi, a które Furmanikowi. Uwagi umieszczone na wstępie wskazują na to, że autor sam zdawał sobie sprawę z tego. Jednakże wśród bardzo ubogiej, prawie że nie istniejącej polskiej literatury z zakresu filozofji muzyki, stanowi rozprawka Furmanika rzeczywiście bardzo cenny nabytek.

Dr. Zofja Lissa (Lwów)

Tołwiński Gabrjel: Akustyka muzyczna. Warszawa 1929. Nakładem Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej. 8⁰, 96 stron.

Autorowi przypadł w udziale zaszczyt pierwszeństwa w napisaniu jedynego dotychczas podręcznika akustyki muzycznej, przeznaczonego dla użytku uczniów wyższych szkół muzycznych w Polsce. Cel, jaki przyświecał autorowi, został osiągnięty w zupełności. Bogaty materjał tego, u nas jeszcze leżącego niemal odłogiem przedmiotu, opracowany i ujęty jest samodzielnie. Treść podana jest zwięźle i przystępnie. Na szczególne zaś podkreślenie zasługuje uwzględnienie wielu badań zwłaszcza odnośnie do akustyki sal koncertowych. — Podręcznik jest podzielony na 6 rozdziałów. W pierwszym jest mowa o zjawisku powstawania dźwięku oraz falom i ich rodzajom. W drugim zajmuje się autor dźwiękami muzycznemi i niemuzycznemi, zajmując się też szczegółowo ich cechami i analizą. Trzeci rozdział omawia interwały we wszystkich rodzajach oraz gamy i ich odmiany. Czwarty rozdział jest poświęcony drganiom strun, prętów; piąty flażoletom, tonom górnym, kombinacjom oraz kwestjom konsonansu i dyssonansu. W szóstym rozdziale zajmuje się autor piszczałkami, sposobem wydawania przez nie tonu, wraz z odpowiedniemi obliczeniami matematycznemi, oraz pokrótce sposobem wydobywania tonu z instrumentów dętych. Rozdział siódmy traktuje w całości o kwestji akustyki sal koncertowych; zajmuje się tu autor pogłosem, współczynnikiem pochłaniania głosu przez ciała, rewerberacją, obliczaniem stopnia akustyczności sal na podstawie projektu architektonicznego, akustyką sal w zależności od dźwięków różnej wysokości. W ósmym, ostatnim rozdziale omawia autor budowę i czynności fizjologiczne ucha i krtani.

Podręcznik ten już się cieszy rozpowszechnieniem w szkołach muzycznych, o ile mogłam się przekonać. I zupełnie słusznie. Jego zalety są bowiem bardzo wielkie. Inna rzecz, że obfitość wzorów matematycznych, bez których wykluczoną byłaby wszelka dobra i rzeczowa akustyka muzyczna, niezawsze pozwala nauczycielowi przezwyciężyć słabą matematyczną orjentację uczniów, to też niektóre szkoły muzyczne podobno opuszczają (!!!) te wzory, podając uczniom raczej wiadomości z akustyki niż samą naukę z niezbędnym w niej aparatem matematycznym.

Nie pomijając tych wzorów możnaby w 2. wydaniu (które oby jak najszybciej nastąpiło!) podać większą ilość wykresów, przyczyniających się jednak do ułatwienia w orjentacji wśród wielu kwestyj. Możnaby też rozszerzyć zakres podręcznika, i to w kilku kierunkach. I tak n. p.: uwzględniając konieczności aktualnego życia możnaby dodać wyjaśnienia zjawisk pozostających w związku z telefonem, mikrofonem, fono-

grafem, radjofonją, i t. p. Ze względu na muzykę egzotyczną i współczesną możnaby omówić n. p. gamy zawierające różne ułamki tonu, odmienne podziały oktawy na różnej wielkości części i t. d. Wartoby uwzględnić też niektóre nowsze badania w zakresie akustyki zamkniętych przestrzeni (n. p. Biehlego); zwłaszcza obfituje w nie naukowa literatura Anglji (Ameryki) i Niemiec. Na korzyść wyszłaby też niewielka zresztą zmiana w układzie materjału. Na myśli zaś mam przeniesienie ustępu o budowie krtani jako ciała wydającego dźwięki po ustępie poświęconym instrumentom muzycznym oraz podanie osobno rozdziału o budowie narządu słuchowego, jako czynnika apercypującego dźwięki, co wkracza już w dziedzinę fizjologji. Łącznie z tą ostatnią uwagą mam wrażenie, iż rozszerzenie tak znakomitego podręcznika w kierunku kwestyj fizjologji i psychologji byłoby nadzwyczaj pożądane. Dałoby to sposobność do wyzyskania i do przyswojenia naszej nauce badań nietylko wielkich akustyków, jak Eichhorn, Biehle, Michel, Sturmhöfel, Klimpert, Schäfer, ale także psychofizjologów, jak Stumpf i jego szkoła. Coprawda — powiększyłoby to znacznie rozmiary podręcznika, który przeznaczony jest przedewszystkiem dla szkół muzycznych i jako taki spełnia i spełni swe zadanie w sposób należyty.

Dr. M. Szczepańska (Lwów)

S c h ü m a n n H.: Monozentrik, eine neue Musiktheorie. Stuttgart 1924.

Spekulatywna umysłowość niemiecka produkuje niekiedy dzieła naukowe i ścisłe w swym ogólnym charakterze, jednolite w metodzie i systemie, ujmujące i wyjaśniające doskonale pewne zjawiska rzeczywistości, ale niejednokrotnie mijające się z temi zjawiskami i z rzeczywistością. Do tego typu należy właśnie książka Schümanna. Autor usiłuje podać w niej nową teorję muzyki, któraby wszystkie zjawiska tej sztuki wyprowadzała i wyjaśniała z jednego założenia. Muzyka według autora jest najbardziej bezpośredniem odbiciem, projekcją sił kosmicznych, wyrażającą istotny sens ich praw, którym wszelka rzeczywistość podlega. Stojąc na tem stanowisku stara się autor wyprowadzić uporządkowanie i prawa materjału tonów, które tworzą muzykę jako taką, z kosmologiczno-teozoficznych, zawartych w ezoterycznych naukach Lao-Tse'go, w księgach proroków hebrajskich, w teorjach Pitagorejczyków i t. p. Na podstawie subjektywnej interpretacji zawartych tamże symbolów, które Schümann przenosi i stosuje do muzyki, dochodzi do twierdzenia, że istotnem założeniem wszelkiej muzyki (od pentatoniki począwszy, aż do chromatyki neoromantyków) jest istnienie jednego tonu centralnego (t. zw. „Zeugerton"), który z siebie produkuje pozostałe tony, w dwóch przeciwnych kierunkach, w symetrycznych stosunkach. Następnie wykazuje autor biegunową, symetryczną odpowiedniość i zarazem wyrównywanie się panujące wśród wszystkich zjawisk melodyki, a zwłaszcza harmoniki, czerpiących jednak swe istotne znaczenie z istnienia tonu centralnego. Dlatego to właśnie teorję swą nazywa „monocentryką". Słuszność tych wszystkich twierdzeń wykazuje Schümann również *matematycznie.* Symbolizując szereg alikwotów jakiegoś tonu szeregiem arytmetycznym liczb, dochodzi na podstawie żmudnych obliczeń, licznych wykresów i tabel do sprowadzenia wszelkich stosunków harmonicznych do kilku zasadniczych form krzywych geometrycznych (przekrojów stożka), oraz, na tej podstawie, do zadziwiającej jednolitości ich ustosunkowania, opartego jednak na wyżej wymienionem założeniu jednego tonu centralnego. Najciekawszym jest jednak fakt, że tonem tym, według Schümanna, nie jest tonika jakiejś tonacji, ale, dla każdej pary tonacyj równoległych *jeden ton,* identyczny z II stopniem skali durowej, a z IV skali mollowej. Te wszystkie tony centralne, sprowadza autor pod koniec do jednego pratonu, który istnieje w podświadomości każdego słuchacza, a w odniesieniu do którego ujmuje słuchacz znaczenie poszczególnych tonów i przebiegów muzycznych. Zarówno wywody kosmologiczne, jak i matematyczne prowadzą autora konsekwentnie do tych samych wniosków. Pozatonalny ton centralny jest pod-

stawą wszelkiego przeżycia muzycznego, jako jedyny właściwy punkt odniesienia konkretnych elementów muzyki. Istotą melodji są *zmiany* napięć w stosunku do tego tonu, istotą przebiegów harmonicznych *zmiany dyferencji* napięć. W konsekwencji swych założeń monocentryczności i biegunowej symetryczności zjawisk muzycznych daje autor nowe ujęcia takich zagadnień, jak kwestja konsonansu i dyssonansu, grawitacji tonów, stroju temperowanego i t. p. O istocie przeżycia muzycznego twierdzi, że jest ona ciągłem podświadomem liczeniem, ujmowaniem stosunków konkretnie danych tonów i ich kompleksów do podświadomie danego pratonu, jako centrum odniesienia. Cały ogromny gmach wywodów Schümanna, zadziwiająco ścisły i konsekwentny, cała olbrzymia erudycja w zakresie systemów filozoficzno - teozoficznych chińskich, semickich i greckich, cały trud licznych tabel, obliczeń i wykresów posłużył tylko autorowi do wykazania, że nasze poczucie tonalne, centralizacja toniczna, panująca prawie 300 lat — była fałszywa! Należy żałować, że cały tak wielki wysiłek intelektualny autora poszedł właściwie na marne. Albowiem przeżycia estetyczne tylu miljonów ludzi, oparte de facto na tonicznej centralizacji zjawisk muzycznych, są faktem dokonanym i obalić się nie dadzą. Teorja Schümanna, zwarta i organiczna, nie wychodzi jednak poza ramy spekulatywnej teorji, i mimo że w swych konsekwencjach schodzi się z rzeczywistością, w samem założeniu z nią się nie zgadza. Rozważaniom czysto teoretycznym, niebardzo się troszczącym o praktykę, może jednak ta teorja wskazać pewne nowe perspektywy.

Dr. Zofja Lissa (Lwów)

Güldenstein Gustav: Theorie der Tonart. Verlag Ernst Klette, Stuttgart 1928. 8⁰, str.

Wraz z wyczerpaniem systemu tonalnego do jego ostatnich konsekwencyj, wraz z zanikiem jego jako założenia aktualnej twórczości muzycznej, a przejściem jego do historji, pojawia się wśród teoretyków tendencja do ujęcia tego systemu w zwartą organicznie teorję. Wyrazem tej tendencji jest właśnie „Teorja tonacji" Güldensteina. Teoretyczne ujęcie jakiegoś kompleksu zjawisk jest tem doskonalsze, pewniejsze, na im mniejszej ilości sądów ostatecznych, aksjomatów niewyjaśnianych daje się oprzeć. Autor usiłuje sprowadzić tonacje oraz ogół panujących w nich praw do dwóch założeń: 1. do konkretnie danego tonu i jego alikwotów, 2. do zasady grawitacji, którą uznaje za zjawisko pierwotne, a zarazem za podstawę wszelkich stosunków między tonami. Każdy ton, dzięki swym alikwotom ma funkcję dominantową i grawituje do tonu niższego. W tem przejawia się według autora zasada nieskończoności w świecie tonów. Tonacja zaś powstaje, jeśli w pewnym wycinku tego świata zaczyna działać siła grawitacji. Wszystkie stosunki w obrębie tonacji są wynikiem tego działania lub też wynikają z naśladowania i odwracania formy (t. j. stosunku kwintowego), w której się to działanie przejawia, a która stanowi prafunkcję, model innych stosunków. Ton, który może być centrem dwóch prafunkcyjnych stosunków, jest stałym punktem odniesienia wszystkich innych stosunków, t. j. toniką. Güldenstein rozszerza Riemanowskie pojęcie „funkcyj". Każdy stopień tonacji ma według niego swą odrębną funkcję w stosunku do toniki, każdy ton ma swą funkcję w akordzie, każdy akord w stosunku do toniki, a także odrębne funkcje (D lub S) w stosunku do innych akordów w cyklu kwintowym ze względu na rejon bemolowy lub krzyżykowy. Problem rozszerzenia tonacyj djatonicznych ujmuje autor „teorją dymensyj" tonalnych. Odróżnia dwie dymensje tonalne: pierwsza, djatoniczna, obejmuje prócz stopni rodzimych danej tonacji także i te tony prowadzące, które są właściwe różnym skalom kościelnym, rozpoczętym od danej toniki (takie ujęcie wynika u autora z poglądu, że skale kościelne są tylko odchyleniem skali durowej). Druga dymensja obejmuje także i te tony prowadzące, obce, które do tonacji wciąga funkcyjność pośrednia, t. j. dominanty i subdominanty akordów rodzimych. Powyższe wywody tworzą treść pierwszej części „Teorji tonacji", w której autor stara się ująć całokształt

form harmoniki tonalnej z nowego punktu widzenia. W drugiej części swej pracy dyskutuje autor z poglądami Hauptmana, Capellena, Schönberga i in. w odniesieniu do wyżej omawianych zagadnień. Książka Güldensteina należy do tych nielicznych dzieł które obok oryginalnych pomysłów i nowych interpretacyj znanych zjawisk pobudzają też czytelnika do samodzielnego rozważania i zrewidowania licznych utartych poglądów. Ujemną jej cechą jest to, że nie ma ona jednolitego celu i charakteru: autor chciał z niej uczynić i podręcznik prowadzący do praktycznych ćwiczeń, i nową teorję systemu tonalnego, a nadto zamknąć w niej dyskusję nad odnośnemi kwestjami ze starszymi teoretykami. Czytając jednak selektywnie, można z niej bardzo wiele skorzystać.

Dr. Zofja Lissa (Lwów)

Güldenstein Gustav: Modulationslehre. Ernst Klett-Verlag. Stuttgart 1929. 8⁰, str.

Jako uzupełnienie poprzednio omówionej książki wydał Güldenstein naukę modulacji, która jednak ma wyraźnie zarysowany praktyczny charakter. Autor chce tu podać zasady modulacyj, które występują w praktyce twórczej, oraz usiłuje wskazać metody praktycznego postępowania w tym zakresie. Obok tego jednak daje i teoretyczne rozważania oraz nowe ujęcia niektórych zagadnień modulacji. Według Güldensteina różnica dwóch tonacyj leży nie w materjale tonów, gdyż obie, rozszerzone, posługują się tym samym materjałem, lecz w punkcie odniesienia tego materjału. Podstawą modulacji czyli zmiany punktu odniesienia jest zmiana znaczenia jakiegoś akordu, wspólnego obu tonacjom. Otóż według G. ta zmiana jest aktem muzycznego słyszenia; sam akord, w którym ta zmiana została dokonaną, wywołuje sobą następne akordy, zgodne z jego nową funkcją. Pogląd ten wydaje mi się niesłusznym, albowiem skoro po jakimś akordzie pojawiają się inne, niż się z pierwotnego toku hormonicznego można było spodziewać, to dopiero wtedy słuchacz uświadamia sobie, że w minionym akordzie nastąpiła zmiana jego znaczenia. Niespodziewany zwrot stanowi właśnie ten element estetyczny, który nadaje modulacji jej specyficzne znaczenie w harmonice tonalnej. — Autor rozszerza zakres i środki modulacji w 2 kierunkach: po pierwsze, traktując tonacje kościelne jako odchylenia tonacyj dur i moll, omawia też znaczenie i środki modulacji wśród tonacyj kościelnych, zdając sobie jednak sprawę z tego, że przeniesienie tego czynnika z systemu dur i moll na system tonacyj kościelnych nie jest z tym ostatnim całkiem zgodne; po drugie, dzięki rozszerzeniu tonacyj dur i moll o te wszystkie tony prowadzące, które w nie wnoszą tonacje kościelne jako ich odmiany, uznaje autor istnienie bardzo wielu bliskich stosunków między poszczególnemi tonacjami, które przy oparciu się na czystych, djatonicznych tonacjach dur i moll, nie występują. Tak szerokie zastosowanie czynników tonacyj kościelnych nie jest jednak zgodne z praktyką, to zaś, co Güldenstein uznaje za tony rodzime rozszerzonej tonacji, stanowi pierwiastki obce, do tonacji wciągnięte pośrednio, przez tonikalizacje akordów rodzimych. Tam, gdzie tonacje kościelne nie są stosowane jako podstawy utworu, posługiwanie się niemi przy modulacji będzie nielogiczne, sprzeczne z ogólnym charakterem kompozycji. Wobec rozszerzenia tonacyj o 6 nowych tonów prowadzących, modulacja chromatyczna ma dla autora bardzo małe znaczenie; działanie chromatyki widzi on tylko tam, gdzie powstają takie formy akordów, które w żadnej, nawet rozszerzonej tonacji nie występują jako rodzime. Ponieważ G. uznaje, że nietylko akordy, ale i ich poszczególne składniki mają swoje odrębne funkcje, więc w konsekwencji przyjmuje, że modulacja enharmoniczna polega na zmianie funkcji pojedyńczych tonów w akordzie. W związku z modulacją omawia autor szerzej pewną bardzo ciekawą kwestję, pobieżnie tylko zaznaczoną w jego „Teorji tonacji". Twierdzi mianowicie, że wszelkie pokrewieństwo w muzyce polega na wspólności niektórych elementów; pokrewieństwo tonacyj polega na wspólności akordów, a pokrewieństwo akordów na wspólnych tonach. Otóż z tego wnosi, że pokrewieństwo jest zasadą *szerszą* niż tonalność,

nie atonalną, ale *nad-tonalną*. Niektóre pokrewieństwa występują też wśród stosunków tonalnych, ale inne są od nich niezależne. Łączenie akordów na podstawie ich przynależności do jednej tonacji stanowi czynnik konstrukcyjny, zaś łączenie na podstawie pokrewieństw — czynnik harmoniczny. Obok tych typów modulacyjnych wylicza autor szereg mechanicznych środków modulacji, które jednak zwykle współpracują z poprzednio wymienionemi. Za dodatnią cechę tej książki należy uznać to, że nie ogranicza się ona do wyliczenia i opisania środków i metod modulacji, jak to czyni większość praktycznych podręczników, ale usiłuje też zbadać ogólniejsze założenia i zasady, leżące u podstaw tego czynnika harmonicznego. Główną wadą wywodów autora jest pomieszanie czynników chromatyki i djatoniki, powstające przez tendencję do wyjaśnienia tych pierwszych czynnikami djatoniki kościelnej. Na zamierzone praktyczne, pedagogiczne znaczenie tej pracy wskazują liczne tabelaryczne zestawienia dróg i środków modulacyj, a nadto dołączony zbiór modulacyj, których autorami są tacy kompozytorowie, jak Hans Gal, E. Jacques-Dalcroze, Feliks Petyrek, Feliks Weingartner i in.

Dr. Zofja Lissa (Lwów)

POLSKIE CZASOPISMA MUZYCZNE

HOSANNA. Miesięcznik muzyki kościelnej. Rok IV. Warszawa, grudzień 1929, Nr. 12. Treść: Ks. Henryk Nowacki, Adwent. — Ks. Henryk Nowacki, Św. Cecylja. — Ks. Henryk Nowacki, Śpiew bizantyjski od czasów św. Jana Damasceńskiego aż do upadku cesarstwa bizantyjskiego. — Kronika krajowa. — Kronika zagraniczna. — Z wydawnictw. — Odpowiedzi redakcji. — Dodatek nutowy: „Lecą śnieżki lecą" (Kolenda przy choince. Słowa i muzyka X. H. Nowackiego). — Rok V. Warszawa, styczeń 1930, Nr. 1. Treść: X. H, Nowacki, Śpiew w okresie Bożego Narodzenia. — S. M. R., Hortus conclusus. — L. Kulczycki, Mniej niedoceniania, więcej zrozumienia i poświęcenia. — Stefan Cybulski, Ś. p. Wincenty Gorzelniaski. — Kronika krajowa. — Kronika zagraniczna. — Z wydawnictw. — Nadesłane do redakcji. — Odpowiedzi redakcji. — Dodatek nutowy: Haec est des. — Nr. 2, luty 1930. Treść: X. H. Nowacki, Ku źródłom prawdziwym. — S. M. R., Hortus conclusus Fons signatus (dokończenie). — X. H. Nowacki, Śpiew liturgiczny w pierwszych wiekach chrześcijaństwa na Rusi. — Ś. p. Dyrektor Dr. Karol Weinmann i szkoła muzyki kościelnej. — Dziesięciolecie istnienia bibljoteki wiedzy religijnej. — Kronika krajowa. — Kronika zagraniczna. — Nadesłane do redakcji. — Odpowiedzi redakcji. — Dodatek nutowy: Sabbato Sancto.

KWARTALNIK MUZYCZNY. Zeszyt V, Warszawa 1929, październik. Treść: Od redakcji. — Lektor Uniw. Dr. Marja Szczepańska, Do historji polskiej muzyki świeckiej w XV stuleciu. — Prof. Uniw. Dr. Adolf Chybiński, O koncertach wokalno-instrumentalnych Marcina Mielczewskiego, zm. 1651 (ciąg dalszy). — Karol Stromenger, O koncertach brandenburskich J. S. Bacha. — Prof. Dr. Adolf Chybiński, Wincenty Maxylewicz (1685 — 1745). — Dr. Ludwik Bronarski, O kilku reminiscencjach u Chopina. — Dr. Stefanja Łobaczewska, O harmonice Klaudjusza Achillesa Debussy'ego w pierwszym okresie jego twórczości. — Prof. Uniw. Dr. Łucjan Kamieński, Z najnowszych badań nad fizjologją gry fortepianowej. — Materjały do historji muzyki polskiej. Stanisław Małachowski-Łempicki: Józef Elsner jako wolnomularz. — Sprawozdania: 1. Statkowski Roman, Kwartet Nr. 5, op. 40 (Chybiński), 2. Sołtys Adam, Nowe latko (Chybiński), 3. Wiechowicz Stanisław, Oj ty wolo (Dr. Adam Sołtys), 4. Zbiór polskich kompozycyj kościelnych. Zinstrumentował T. Gorecki (Chybiński), 5. Jöde Fritz, Der Kanon, Ein Singbuch für Alle (Chybiński), 6. Opieński Henryk, La musique polonaise (Chybiński), 7. Instrumenty muzyczne. Monografja zbiorowa pod red. Mat. Glińskiego (Chybiński), 8. Dr. Wójcikówna Bronisława, Problemy formy w muzyce romantycznej (Dr. Łobaczewska), 9. Cobbett Walter Willson, Cyclopedic Survey of Chamber Music, t. I (Chybiński), 10. Dr. Zulauf Max, Die Harmonik J. S. Bachs (Dr. Lissa), 11. Souchay Marc André, Das Thema in der Fuge Bachs (Dr. Lissa), 12. Herriot Edouard, La vie de Beethoven (Dr. Bronarski), 13. Nef Karl, Die neun Sinfonien Beethovens (Pulikowski), 14. Stradal August, Erinnerungen an Fr. Liszt (Dr. Bronarski), 15. Koechlin Charles, Debussy (Dr. Łobaczewska), 16. Lettres de Cl. Debussy à son editeur (Dr. Łobaczewska), 17. Correspondence de Cl. Debussy et P. J. Toulet

(Dr. Łobaczowska), 18. Boschot Adolphe, Le mystère musical (Dr. Bronarski), 19. Mauclair Camille, La religion de la musique (Dr. Łobaczewska), 20. Rebois Henry, La musique française contemporaine (Dr. Łobaczewska), 21. Tiessen Heinz, Zur Geschichte der jüngsten Musik (Dr. Łobaczewska), 22. Prof. N. A. Sokołow, Imitacii na cantus firmus (Chybiński), 23. Gehring Jacob, Grundprinzipien der musikalischen Gestaltung (Dr. Lissa), 24. Ermatinger Erhart, Bildhafte Musik (Dr. Lissa), 25. H. Jahnke, Beiträge zur Psychologie der musikalischen Komposition (Dr. Lissa), 26. Dr. Mahling Friedrich, Musikritik (Dr. Łobaczewska). — Polskie czasopisma muzyczne. — Z czasopism muzycznych zagranicznych. — Kronika. — Od redakcji.

LWOWSKIE WIADOMOŚCI MUZYCZNE I LITERACKIE. Redaktor: Władysław Gołębiowski. Rok V, Lwów, dnia 1 grudnia 1929. Nr. 12 (49). Treść: Wł. Gołębiowski, Ś. p. Mieczysław Sołtys (1863—1929). — Dr. Józef Reiss, Ideologja dzisiejszej muzyki. — Kazimierz Brończyk, Zagadnienie opery we Lwowie. — Dr. Stefanja Łobaczewska, O celach i zadaniach krytyki muzycznej. — W. G., Pogrzeb ś. p. Mieczysława Sołtysa. — Koncerty (W Gołębiowski). — Varia. — Lwów, dnia 1 stycznia 1930. Nr. 13 (50). Treść: Dr. Adolf Chybiński, „Melodje tatrzańskie" Ignacego J. Paderewskiego. — Dr. Józef Reiss, Ideologja dzisiejszej muzyki (ciąg dalszy). — Prof. Dr. Adam Fischer, Międzynarodowa konferencja Komisji Sztuki ludowej w Rzymie 1929. — Koncerty (Dr. Zofja Drexler-Pasławska). — Wł. Gołębiowski, Co słychać w Warszawie? — St. Kazuro, Ijola. — Wydawnictwa muzyczne (Dr. St. Ł.). — Varia. — Nr. 2 (51), dnia 1 lutego 1930. Treść: Dr. Adolf Chybiński, O kilku problemach krytyki muzycznej. —Karol Stromenger, Plagjaty muzyczne. — Dr. Józef Reiss, Ideologja dzisiejszej muzyki (dokończenie). — Mieczysław Opałek, Kobieta i harfa.— Wielki sukces propagandy dawnej muzyki polskiej zagranicą. — St. Ł., Nowe wydawnictwa muzyczne. — Koncerty (W. G., H. O., St. Kazuro). — Varia.

MUZYKA. Miesięcznik ilustrowany pod redakcją Mateusza Glińskiego. Rok VI. Warszawa 20 grudnia 1929 r. Nr. 11—12. Treść: Jarosław Iwaszkiewicz, Do Karola Szymanowskiego. — Ks. Hieronim Feicht, Źródła śpiewu gregorjańskiego w Polsce. — Franciszek Brzeziński, Kwalifkacje krytyka muzycznego. — Jan Kiepura, W świątyni bel-canta. — Karol Stromenger, Muzyka w malarstwie. — George Enesco, Jak należy grać chaconnę Bacha? — Tadeusz Jarecki, Polichromizm instrumentów prekusyjnych (dok.). — Impresje muzyczne (mgl.). — Z opery i sal koncertowych (Warszawa, Mateusz Gliński, Jan Ostrowski N. — Kraków, Włodzimierz Pozniak. — Łódź, Feliks Halpern. — Katowice, Feliks Sachse. — Paryż, Emile Vuillermoz. — Berlin, Dr. Hugo Leichtentritt. — Barcelona, Clemente Lozano. — Bruksela, Paul Tinel. — Chicago, Winnifred Crosley). — 50-lecie pracy kompozytorskiej Ignacego Paderewskiego: Henryk Opieński, Ignacy Paderewski. — Nekrologja: Mieczysław Sołtys (Stanisław Niewiadomski), Tadeusz Leliwa (Ignacy Ziółkowski). — Nowe wydawnictwa (A. Książki: M. St., Karl Osloff, Dr. M. Novak, M. Gliński, W. Reich; B. Nuty: M. G., K. W., M. St., W, Reich), — Przegląd prasy, — Kronika, — Rozmaitości (III koncert kompozytorski „Muzyki". — Konkursy muzyczne. — Listy do redakcji. — Sprawy bieżące). — Muzyka mechaniczna (Radjo jako problemat intelektualny. — Inż. H. Epstein, Muzyka mechaniczna a kino. — Nowe płyty gramofonowe). — Przegląd muzyczno-pedagogiczny (Flora Szczepanowska, Znaczenie nauki solfeżu, dok.).— Dodatek nutowy: (Czesław Marek), Berceuse na skrzypce z tow. fortepianu. — Ilustracje.— Le bulletin musical de la revue „Muzyka". — Rok VII, Nr. 1, 20 stycznia 1930 r. Treść: Józef Sikorski, Myśli o muzyce („Doręcznik muzyczny", 1852). — Zygmunt Mycielski, Nieznane listy G. Sand i Fr. Chopina. — Melanja Grafczyńska, Św. Franciszek z Assyżu a muzyka. — Karol Szymanowski, O muzyce góralskiej. — Josef Foerster, Nad partycją „Improperia" (!) Palestriny. — Stanisław Niewiadomski, Hans von Bülow. — Impresje muzyczne (mgl.). — Z opery i sal koncertowych (Warszawa: Jan A. Maklakiewicz, Franciszek Brzeziński, Jan Ostrowski N. — Kraków: Włodzimierz Poźniak. — Lwów: Dr. Stefanja Łobaczewska. — Poznań: Tadeusz Z. Kassern. — Wiedeń: Paul Stefan. — Rzym: Dr. Karl Bergner. — Kopenhaga: Gustaw Hetsch). — Radjo i muzyka mechaniczna (Jan Popiel, S. K-ski, J. Tibett). — Nowe wydawnictwa (Książki: Stefan Natanson, Józef Jankowski.— Nuty: W. Reich, K. Stromenger). — Przegląd prasy. — Kronika (Rocznice i jubileusze, Konkursy muzyczne, Z całego świata, Kronika zagraniczna, Polska muzyka zagranicą, Z żałobnej karty). — Rozmaitości. — Dodatek: Le Bulletin musical de la Revue „Muzyka". — Feliks Roderyk Łabuński, Mazurek. — Ilustracje. — Rok VII. Nr. 2 (64), Warszawa 20 lutego 1930. Treść: Edouard Ganche, Misja Fryderyka Chopina. — Prof. Dr. Zdzisław Jachimecki, Nieuwzględnione źródło Bogurodzicy z przed 404-ech lat. — Ludomir Różycki, Dzieje „Erosa i Psyche". — Prof. Dr. Łucjan Kamieński, „Eros i Psyche" Ludomira Różyckiego. — Jean Huré, O sztuce improwizacji. — Mateusz Gliński, U źródeł muzyki współczesnej. — Impresje muzyczne (mgl.). — Z opery i sal koncertowych (Warszawa:

Mateusz Gliński. — Lwów: Dr. Stefanja Łobaczewska. — Wilno: Stanisław Węsławski. — Lublin: Władysław Henryk Wierzbicki. — Londyn: L. Dunton Green. — Frankfurt: Willi Reich. — Sztokholm: Patrik Vretblad). — Radjo i muzyka mechaniczna (J. Popiel: Audycje radjowe; M. Gliński: Nowe płyty gramofonowe). — Nowe wydawnictwa (M. Gliński, W. Reich, Dr. Seweryn Barbag; K. Stromenger, Jan A. Maklakiewicz, M. Gliński). — Przegląd prasy. — Kronika (Rocznice i jubileusze; Konkursy muzyczne; Festivale muzyczne; Nowe kompozycje; Z całego świata: Kronika krajowa, Kronika Zagraniczna, Muzyka polska zagranicą). — Ze Związków i Stowarzyszeń. — Z żałobnej karty. — Ilustracje. — Dodatek nutowy: Henryk Cylkow, Mazurek. — Le Bulletin musical de la revue „Muzyka" (V, 2, fevrier 1930).

MUZYKA KOŚCIELNA. Miesięcznik poświęcony muzyce kościelnej i liturgji. Redaktor: X. W. Faustman. Rok IV. Poznań, październik-listopad 1929. Nr. 10/11. Treść: Artur Marja Swinarski, Święta Cecylja (wiersz). — Z pierwszego kongresu muzyczno-liturgicznego. — Przemówienie Prezesa X. Faustmana, wygłoszone na otwarciu kongresu 10 września 1929 r. — Ks. Kanonik Lewandowski (Peplin), Istota i znaczenie muzyki kościelnje. — Referat X. Faustmana, Jakiemi drogami urzeczywistnimy wskazania zawarte w „Motu proprio" i „Divini cultus". — Dr. Kazimierz Zieliński, Rola inteligencji w ruchu kościelno-muzycznym. — Rezolucje uchwalone na I Kongresie muzyczno-liturgicznym. — Kongres a krytyka. — Dr. Kazimierz Zieliński, Instrumenty muzyczne na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu (ciąg dalszy). — Sprawozdanie z konferencji muzyków kościelnych, odbytej w 3-cim dniu Pierwszego Polskiego Kongresu Muzyczno-Liturgicznego w Poznaniu dnia 12 września 1929 roku w sali Księgarni Św. Wojciecha. — Sprawozdanie z Walnego Zebrania delegatów chórórw kościelnych w Poznaniu w dniu 10 września 1929 r. — Grudzień 1929, Nr. 12. Treść: X. Józef Prądzyński, Siła moralna. — Tadeusz Prusinkiewicz, Organista jako kierownik pracy oświatowej. — Józef Pawlak, Sprawa organistowska paląca kwestją społeczną. — (Józef Nowakowski), Uwagi o zawodzie organisty.— St. Siedlewski, Uroczyste poświęcenie organów w kościele ks. Salezjanów w Poznaniu.— Konkursy kompozytorskie. — Zmarli organiści. — Dr. K. Zieliński, Z nadesłanych nut.— Wiadomości bieżące. — Rok V, Nr. 1, styczeń 1930. Treść: X. Kan. Dr. Michalski, Wykształcenie organistów w Djecezji Chełmińskiej. — X. Jan Wiśniewski, O chórach kościelnych w Djec. Chełmińskiej. — X. Szymon Dreszler, Muzyka kościelna w Djec. Chełm. z szczeg. uwzględnimeiem piśeni ludowej (kościelnej). — O. Hermańczyk, O starszych i nowszych organach w Djec. Chełm. — X. Jan Wiśniewski, Przygotowanie i uposażenie organistów w Djec. Chełm. — Kronika. — Nr. 2, luty 1930. Treść: Zdzisław Jachimecki, Symbolika w motywice pierwszego Credo gregorjańskiego. — Dr. Wacław Piotrowski, Wpływ muzyki świeckiej na kościelną i odwrotnie. — X. Jan Wiśniewski, Przygotowanie i uposażenie organistów w Djecezji Chełmińskiej (dokończenie). — X. Kan. W. Lewandowski, Dzieje muzyki kościelnej w Katedrze Djecezji Chełmińskiej (dokończenie). — X. Szymon Dreszler, Muzyka kościelna w Djcezji Chełmińskiej z szczególnem uwzględnieniem pieśni ludowej (kościelnej) (dokończenie). — Kronika chórórw kościelnych.

MUZYKA W SZKOLE. Miesięcznik pedagogiczno - muzyczny, wydawany przez Zw. Nauczycieli Śpiewu i Muzyki w szkołach państwowych i prywatnych w Katowicach. Naczelny Redaktor: Karol Hławiczka. Rok I. Styczeń 1929. Nr. 1. Treść: Niezrozumiana dusza dziecka. — Od redakcji. — „Muzyka w szkole" na drogę. — Gabrjel Leńczyk, Uwagi do programu nauki śpiewu w szkołach powszechnych. — Ryta Gnus, Szerzenie kultury muzycznej wśród młodzieży szkolnej. — Karol Hławiczka, Lekcja praktyczna nauki śpiewu w klasie II. — Wiadomości z kraju. — Wiadomości z zagranicy. — Dział organizacyjny.— Przegląd pracy. — Dodatek nutowy: Kanony. — Luty 1929. Nr. 2. Treść: Karol Hławiczka, Tołstoj jako nauczyciel śpiewu. — Gabrjel Leńczyk, Uwagi do programu nauki śpiewu w szkołach powszechnych (c. d.). — Ryta Gnus, Szerzenie kultury muzycznej wśród młodzieży szkolnej (dok). — Karol Hławiczka, Lekcja praktyczna z nauki śpiewu w klasie I. — Wiadomości z kraju. — Dział organizacyjny. Dodatek nutowy: Polski hymn narodowy. — Marzec 1929. Nr. 3. Treść: Od redakcji. — Padre Bernardino Rizzi, Spętana pieśń. Dr. St. Ludkiewicz, Krytyczne uwagi w sprawie nauki solfeżu i dyktatu muzycznego w szkołach muzycznych. — Ryta Gnus, Wprowadzenie tonacji mollowej. — Wiadomości z kraju. — Wiadomości z zagranicy. — Przegląd prasy. — Najświeższe wydawnictwa. — Skrzynka pocztowa. — Od administracji. — Dodatek nutowy: 1. Polonez Trzeciego Maja, 2 Pieśń na Trzeciego Maja. — Kwiecień 1929. Nr. 4. Treść: Do kolegów i koleżanek. — Jadwiga Wierzbińska, Czego oczekujemy od naszego pisma. — Michele Pachner, Nauka śpiewu we Włoszech. — Julja Baranowska Borowa, Uwagi do wykonania programu. — K. H., Myśli artysty operowego o nauce śpiewu w szkołach. — Gustaw Moissl, „Historyczna" lekcja praktyczna. — Wanda Kurzejówna, Lekcja praktyczna z nauki śpiewu

w klasie III. — Wiadomości z kraju. — Wiadomości z zagranicy. — Oceny. — Skrzynka pocztowa. — Od administracji. Dodatek nutowy: Huczy woda po kamieniach (Muzyka Józefa Krudowskiego). — Maj 1929. Nr. 5. Treść: Joanna Paulina Loeblowa, Umuzykalnienie młodzieży szkolnej. — Dział polemiczny (Stanisława Kazuro, Moja odpowiedź na referat p. dr. St. Ludkiewicza). — Flora Szczepanowska, Słuch absolutny czy słuch relatywny; Fortepian czy kamerton; Wyjątek z referatu dr. Fr. Reutera z Lipska p. t. „Tonika-Do i wykształcenie muzyka". — Józefa Skarbek-Kiełczewska, Sprawozdanie z rejonowej lekcji śpiewu w oddziale czwartym szkoły powszechnej. — Wprowadzenie „do" „sol". — Odezwa do związków muzycznych. — Metronomy szkolne. — Kącik radjowy. — Wiadomości z kraju. — Wiadomości z zagranicy. — Od administracji. — Skrzynka pocztowa. — Przegląd prasy. — Dodatek nutowy: Trzy pieśni ludowe w układzie dwugłosowym (Karola Hławiczki). — Czerwiec 1929. Nr. 6/7. Treść: Dr. Stanisław Ludkiewicz, Próba krytycznego ujęcia kwestji solmizacji i jej reformy. — F. Szczepanowska, Uwagi o „rytmice". — Jadwiga Wierzbińska, Z teki wspomnień. — Roman Heising, O pielęgnowaniu głosu dziecka, I. — Prof. Wł. Burkath, Muzyka czy śpiew w szkole średniej. — Ryta Gnus, Lekcja na IV kursie seminarjum nauczycielskiego. — Jadwiga Wierzbińska, Lekcja praktyczna w II klasie szkoły średniej albo w V klasie szkoły powszechnej. — Stanisława Drapczyńska, Lekcja praktyczna z nauki śpiewu w klasie III. — M. J. Piotrowski, IV Zjazd Komisji Opinjodawczej w Krakowie. — Wiadomości z kraju. — Od administracji. — Sierpień-Wrzesień 1929. Nr. 8/9. Treść: Od redakcji. — Sprawozdanie ze Zjazdu nauczycieli muzyki w sem. naucz. odbytego w Poznaniu w gimn. M. Magdaleny w dniach 17—19.VI. r. b. — Stefan Wysocki, O audycjach w szkole ogólnokształcącej. — Karol Hławiczka, Uwagi z okazji śląskich „Świąt pieśni". — Wanda Kurzejówna, Lekcja w oddziale I. — Wiadomości z kraju. — Nasz dodatek nutowy. — Skrzynka pocztowa. — Od administracji. — Dodatek nutowy: Kanony 3- i 4-głosowe. — Październik 1929. Nr. 10. Treść: Julja Baranowska-Borowa, Dotychczasowe i przyszłe zadania instruktorów muzycznych w szkolnictwie ogólnokształcącem. — Flora Szczepanowska, Znaczenie nauki solfeżu, jej cel i główne zasady wytyczne. — Józef Chmara, Z podróży po Niemczech. — Ekkehart Pfannenstiel, Opracowanie pieśni metodą twórczą. — Franciszek Konior, Pierwsza lekcja śpiewu w klasie pierwszej szkoły powszechnej. — Kronika. Wiadomości z zagranicy. — Nasz dodatek nutowy. — Nowe wydawnictwa. — Z życia Stowarzyszenia. — Dodatek nutowy: Gaude Mater Polonia. — Listopad 1929. Nr. 11. Treść: Flora Szczepanowska, Znaczenie nauki solfeżu, jej cel i główne zasady wytyczne (dok.). — Karol Hławiczka, Wprowadzenie w djatonikę w myśl zasad metody Tonic-Solfa. — Roman Heising, O rejestrach głosowych. — Albert Greiner, Pierwsze ćwiczenia głosowe. — St. Świtalski, Jaką ma być pierwsza lekcja śpiewu w pierwszej klasie szkoły powszechnej. — Lekcja w klasie VII szkoły powszechnej. — Lekcja praktyczna z nauki śpiewu. — Stowarzyszenie nauczycieli śpiewu i muzyki. — Dział wydawniczy. — Dodatek nutowy: Kołysanka. — Grudzień 1929. Nr. 12. Treść: Dr. Wacław Piotrowski, Ś. p. Flora Szczepanowska. — Stefan Wysocki, Kilka ważnych zagadnień w związku z nauczaniem początków solfeżu. — J. Baranowska-Borowa, Szkolne audycje muzyczne. Karol Hławiczka, Wprowadzenie w diatonikę w myśl zasad metody Tonic-Solfa (c. d.). — Albert Greiner, Pierwsze ćwiczenia głosowe (dok.). — Jerzy Hadyna, Zestawinie utworów polskich kompozytorów na zespoły orkiestralne. — Ryta Gnus, Lekcja w II oddziale szkoły powszechnej. — Stanisława Drapczyńska, Lekcja praktyczna ze śpiewu przeprowadzona w klasie III. — Kronika. — Wiadomości z zagranicy. — Od administracji. — Dział wydawniczy. — Nadesłane. — Dodatek nutowy: Kolędy (Ryta Gnus, Feliks Rybicki). — Rok II, Nr. 1, styczeń 1930. Treść: Od redakcji. — Dr. Adolf Chybiński, W sprawie krajoznawstwa muzycznego w szkole ogólnokształcącej. — Ryta Gnus, Piękno na lekcjach śpiewu. — Faustyn Piasek, Nauka gry na instrumentach a nauka śpiewu. — Karol Hławiczka, Wprowadzenie w diatonikę w myśl zasad metody tonic-Solfa (dokończenie). — Jerzy Hadyna, Zestawienie utworów polskich kompozytorów na zespoły orkiestralne. — Wanda Kurzejowa, Lekcja w oddziale I. — Ryta Gnus, Lekcja zaimprowizowana. — Roman Heising, Sprawozdanie z I wszechpolskiego Zjazdu instruktorów śpiewu. — Dział informacyjny. — Kronika. — Wiadomości z zagranicy. — Skrzynka pocztowa. — Dział wydawniczy. — Nr. 2, luty 1930 r. Treść: Jan Seweryński (Lublin), Zestawinei elementarnej nauki śpiewu z innemi przedmiotami nauczania i ich zdobyczami z zakresu pedagogiki eksperymentalnej. — Karol Hławiczka, Historja i znaczenie „Ruch młodych" (Jugendbewegung) w Niemczech. — Jadwiga Wierzbińska, Powtarzanie materjału naukowgeo w szkole ogólnokształcącej. — Sprwozdanie z lekcji pokazowej. — Karol Hławiczka, Lekcja w klasie III. — Samera obscura. — Jerzy Hadyna, Zestawienie utworów polskich kompozytorów na zespoły orkiestr. — Z życia Stowarz. nauczycieli śpiewu i muzyki. — Ze świata muzycznego. — Kronika. — Wiadomości z zagranicy. — Dział wydawniczy — Dodatek nutowy: Piosenka (muzyka Stanisława Lipskiego, słowa Jana Śmiechowskiego).

NOWINY MUZYCZNE I TEATRALNE. Tygodnik. Organ Związku Sprawozdawców Muzycznych i Teatralnych. Redaktor naczelny: Władysław Fabry. Warszawa. Rok I, Nr. 1 z dnia 26 listopada 1929. Treść (artykuły muzyczne): Adam Wieniawski, Moniuszce w hołdzie. — (Artykuł bez tytułu). — Dr. Jan Niezgoda, Zjednoczenie polskich związków śpiewaczych. — Dr. Jan Niezgoda, Wszystkim Związkom do wiadomości. — Felicjan Szopski, „Widma" Moniuszki w inscenizacji Adama Dołżyckiego (19 listopada 1929 r.). — Władysław Fabry, Jan Kiepura w Warszawie. — Z. K., Ijola (Wywiad z kompozytorem). — Kulisy. — Nekrologja (Ś. p. Mieczysław Sołtys. — Ś. p. Tadeusz Leliwa). — Koncerty (W. F., H. D., Leopold Binental, St. Z.). — Kronika. — Nr.2 z dnia 3 grudnia 1929 r Treść (artykuły muzyczne): Cez. Jellenta, Snobizm w muzyce. — Ellie Lafite, Życie muzyczne Wiednia. — Władysław Fabry, Adam Didur-Mefistofeles. — Gryf, Inscenizacja jako czynnik operowo-twórczy, I. — J. Gł., Ś.p. Mieczysław Sołtys. — Wszystkim Związkom i Towarzystwom Śpiewaczym do wiadomości. — Balet i tańce (Franciszek Siedlecki, Arf). — E. W., Jubileusz B. Wallek-Walewskiego. — J. N., Jubileusz Bolesława Wallek-Walewskiego i jubileusz „Echa krakowskiego". — (W.), Kulisy. — Kronika. — St. St., Nowe wydawnictwa muzyczne. — Koncerty (St. Z., A. W.). — Nr. 3 z dnia 1 0grudnia 1929 r. Treść(artykuły muzyczne): W. F., Do krytyków. — Władysław Fabry, Józef Mann następcą Carusa. — Gryf, Inscenizacja jako czynnik operowo-twórczy, II. — Konieczne sprostowanie. — Zb. Domaniewski, Operowy kapelmistrzowski kontredans. — Dr. Jan Niezgoda, Od jakich czynników zależy rozwój chórów. — (Arf.), Balet i tańce. — Wasp., Kulisy. — (w. f.), Z opery. — Koncerty (A. W., st. z., w, f.), — Kronika. — Nr, 4—5 z dnia 20 grudnia 1929 r. Treść (artykuły muzyczne): Józef Rosenzweig, Co przeżyła Filharmonja. — St. Z., Filharmonja o sobie. — (W.), Herbatki u p. Rajchmanów. — Adam Wieniawski, Nowa opera polska „Ijola". — Władysław Fabry, Inscenizacja i wykonanie. — Art., Dekoracje w operze. — Stefan M. Stoiński, Z życia zespołów śpiewaczych (Ruch muzyczny na Śląsku). — Zapatrywania Artura Nikischa na sztukę dyrygowania. — Ruch śpiewaczy w woj. kieleckiem. — W. F., O kolędach, jasełkach i szopkach. — Gryf, Inscenizacja jako czynnik operowo-twórczy, III. — Fr. Brzeziński, Koncert symfoniczny (George Georgescu. Egon Petri). — Bronisław Wolfstal, O konieczności zorganizowania chóru oratoryjnego. — Kronika (M. L.). — Z opery (w. f.). — W. Roszkowski, Harfa w Wilnie. — Rok II, Nr. 1, 1 stycznia 1930 r. Treść: W. Roszkowski, Pieśniarze polscy na emigracji. — Władysław Fabry, Premjer śpiewaków polskich: Dygas. — Gryf, Inscenizacja jako czynnik operowo-twórczy, IV. — Kołom śpiewaczym do wiadomości. — Eugenjusz Morawski, Koncerty w Paryżu. — Koncerty Jan A. Maklakiewicz, St. Z. — Z opery (W. F.). — Nowa kompozycja J. A. Maklakiewicza — Odezwa do kompozytorów. — Koncert niewidzialnej orkiestry (M. L.). — „Szlakiem kadrówki" (St. St.). — Nr. 2, dnia 7 stycznia 1930. Treść: Stefan Natanson, Herriot o Beethovenie. — O Arturze Nikischu i jego poprzednikach, I (przeł. W. F.). — Władysław Fabry, Irena Bohuss-Hellerowa. — Gryf, Inscenizacja jako czynnik operowo-twórczy, V. — Do wszystkich związków śpiewaczych (Dr. J. N.). — Konkurs kompozytorski. — Adam Wieniawski, Festival czeski w Filharmonji. — St. Z., Rozmowa z prof. K. Irakiem. — Kronika (S., M. L.). — Nowe opery polskie (St.). — Koncerty (H. D., S.). — Artf., Teatr „Atenuem" („Podhale tańczy"), — Z opery (W. F. — Kulisy (W., M. L.). — Składki na „Dom pieśni". — Nr. 3, dnia 14 stycznia 1930. Treść: W. F., Czas najwyższy upaństwowić operę warszawską. — Władysław Fabry, Stanisław Bogucki wielki aktor i śpiewak. — Czasopisma muzyczne. — Do śpiewaków. — Koncerty (St. Z.). — Kronika. — M. L., Konkurs na kompozycję walca. — Z opery (w. f.). — Kulisy (W., M. L.). — Nr. 4, dnia 21 stycznia 1930. Treść: Opera warszawska a radjo (W. F.). — Władysław Fabry, Stanisław Gruszczyński. — Prof. Irak o stosunkach muzycznych w Polsce. — E. Morawsk Koncerty w Paryżu. — Dr. J. Niezgoda, Dom pieśni. — Koncrety (St. Z., J. Bylczyński).— Z opery (W. F). — Kronika. — Kulisy. — Nr. 5, dnia 28 stycznia. Treść: W. F., W sprawie kompetencji dyrektora opery. — Feliks Mottl o dyrygentach. — Władysław Fabry Janina Korolewicz-Waydowa. — Ludomir Różycki laureatem państw. nagrody muz. na r. 1930. — Permjera „Jenufy" Janaczka w Teatrze Wielkim (P. Rytel, W. F.). — Z życia kół śpiewaczych. — Pisma. — Koncerty (Stefan Natanson St. Z.). — Głosy prasy o „Nowinach muzycznych i teatralnych". — Kronika (M. L.). — Eugenjusz Morawski dyrektorem konserwatorjum w Poznaniu. — Kulisy (W.). — Koncert ork. sym. pod batutą prof. Niliusa w Wiedniu (M. L.). — Nr. 6, dnia 4 lutego 1930. Treść: A. Nikisch, największy z dyrygentów. — Triumfy artysty polskiego za granicą. — Władysław Fabry. Aleksander Bandrowski. — St. Z., Polscy pedagodzy muzyczni w Ameryce. — Stefan M. Stoiński, Życie muzyczne i teatralne w Katowicach. — Koncerty (St. Z., H. D., w. f.). — Z opery (W.). — Kulisy. — J, Bylczyński, Audycje radjowe. — Statut Państw. Nagrody Muzycznej.

(Powyższe czasopismo zaprzestało ukazywać się).

PRZEGLĄD MUZYCZNY. Miesięcznik. Organ Zjednoczenia Polskich Związków Śpiewaczych. Pod redakcją Stanisława Wiechowicza. Rok. V, Nr. 10. Poznań dnia 20 października 1929. Treść: St. W., Moniuszko. — Zygmunt Latoszewski, Jugosłowiańskie święto śpiewacze. — Konkursy kompozytorskie. — St. W., „Wieniec" czyli „Dożynki". — Wiadomości bieżące. — Kronika chóralna. — Zjednoczenie Polskich Związków Śpiewaczych.— Nr. 11, Poznań, dnia 20 listopada 1929. Treść: S. Kwaśnik, Władysław Raczkowski opuścił Poznań. — Prof. Uniw. Dr. Adolf Chybiński (Lwów), Przyczynki bio- i bibljograficzne do dawnej muzyki polskiej, VI. Jacek Szczurowski. — Prof. Dr. Adolf Chybiński, Nowe szczegóły do biografji Jacka Różyckiego. — Prof. Dr. Adolf Chybiński, Do bibljografji dawnej muzyki polskiej. — Henryk Opieński, Antoni Dworzak. — Roman Heising, My a szkoła powszechna. — Śmierć Mieczysława Sołtysa. — Konkurs muzyczny. — Kronika chóralna. — Sprawozdanie z książek i nut. — Zjednoczneie Polskich Związków Śpiewaczych. — Nr. 11, Poznań dnia 20 grudnia 1929. Treść: Henryk Opieński, Muzyka chóralna i „styl wokalny". — A. Miętus, 25-lecie pracy Bolesława Wallek-Walewskiego i 10-lecie „Echa" krakowskiego. — „Psalmus Hungaricus" Zoltána Kodály'ego. — „Oratorjum" Ilzy Siernickiej — Niekrasz. — Olbrzymie powodzenie „Stabat Mater" Szymanowskiego w Wiedniu. — Kronika. — Sprawozdanie z nut. — Zjednocznie Polskich Związków Śpiewaczych. — Rok VI, Poznań, styczeń 1930, Nr. 1. Treść: Po pięciu latach... (od redakcji). — Polska muzyka za granicą, (Motet et madrigal, Chór katedralny z Poznania w Pradze, Muzycy polscy w Stanach Zjednoczonych). — Kronika muzyczna. — Kronika chóralna. — Zjednoczenie Polskich Związków Śpiewaczych. — Luty 1930, Nr. 2. Treść: Dr. Adolf Chybiński (Lwów), Na przełomie. — Wł. Gołębiowski, Ś. p. Mieczysław Sołtys (1863—1929). — Pierwsze wykonanie Psalmu 47, Florent Schmitta w Polsce. — Sprawozdanie z nut. — Wiadomości bieżące. — Feliks Starczewski, Jubileusz Marjana Mrozowskiego. — Zjednoczenie Polskich Związków Śpiewaczych.

ŚPIEWAK. Miesięcznik muzyczny. Organ Związku Śląskich Kół Śpiewaczych i Zjednoczenia Polskich Związków Śpiewaczych. Redaktor: Stefan M. Stoiński, Katowice. Rok X. Katowice, Listopad 1929 r. Nr. 11. Treść: St. M. Stoiński, Wielki artysta i obywatel. — Henryk Opieński, Ignacy J. Paderewski. — Feliks Sachse, Imitacja jako środek wyrazu muzycznego (Dokończenie). — Stef. M. Stoiński, Do śpiewaków śląskich. — Zjazdy i zawody chórów śląskich. — Konkursy kompozytorskie. — Opera i koncerty. — Kronika muzyczna. — Kronika chóralna. — Koncert na pomnik Moniuszki w Bielsku (St. M. Stoiński). — Nadesłane nuty i książki (F. Sachse). — Czasopisma muzyczne. — Wspomnienie pośmiertne. — Składki na pomnik Moniuszki w Katowicach. — Grudzień 1929 r. Nr. 12. Treść: St. M. Stoiński. Bolesław Wallek-Walewski. — S. M. St., „Echo krakowskie". — St. M. Stoiński, Śląskie uroczystości Moniuszkowskie a przyszłość ruchu śpiewaczego w Polsce. Ś. p. Mieczysław Sołtys. — Stefan M. Stoiński, Muzyka polska za granicą. — Stef. M. Stoiński, Opera i koncerty. — Kronika muzyczna. — Kronika chóralna. — Nadesłane nuty i książki. — Komunikaty i Wiadomości z Polsk. Zw. Śpiew. — Składki na pomnik Moniuszki w Katowicach. — Rok XI, Nr. 1, styczeń 1930 r. Treść: Stanisław Kazuro, Nowa opera polska. — Stefan M. Stoiński, Państwo a ruch śpiewaczy. — Stefan M. Stoiński, O oddechu w śpiewie chóralnym. — F. S., Imprezy koncertowe zespołów śpiewaczych. — Stefan M. Stoiński, Kapela ludowa w Warszawie i jej twórca Stan. Kazuro. — St. M. Stoiński, O pomnik Moniuszki w Katowicach. — Opera i koncerty (Stefan M. Stoiński, J. F.). — Kronika muzyczna. — Kronika chóralna. — Nadesłane nuty i książki. — Czasapisma muzyczne. — Komunikaty i wiadomości z Polsk. Zw. Śpiew. — Składki na pomnik Moniuszki w Katowicach. — Rok XI, Luty 1930, Nr. 2. Treść: St. M. Stoiński, Ludomir Różycki (Nowy laureat państw. nagrody muzycznej). — Stefan M. Stoiński, Znaczenie społeczne śpiewu chóralnego. — F. Sachse, Kilka uwag o utworach popisowych na Zjazd ogólno-śląski. — Opera i koncerty (St. M. Stoiński, J. F.). — Kronika muzyczna. — Kronika chóralna. — F. Starczewski, Marjan Mrozowski. — Nadesłane nuty i książki. — Czasopisma muzyczne. — Komunikaty i wiadomości z Polsk. Zw. Śpiew. — Składki na pomnik Moniuszki w Katowicach.

(Powyższą rubrykę zamknięto 28 lutego 1930 r.).

KRONIKA

STOWARZYSZENIA MIŁOŚNIKÓW DAWNEJ MUZYKI W WARSZAWIE.

AUDYCJE.

W styczniu, lutym, marcu i kwietniu 1930 roku odbyły się następujące audycje:

54-a:

Dawne kolędy polskie: Anonim: „Nużeśmy chrześcijanie".
„Królu Anielski".

Wacław Szamotulski: „Dies est laetitiae".

Dawne kolędy niemieckie: Thomas Popel:
„Virga Jessae floruit".
„O Józefie miły nasz".

Cornelius Freundt: „Narodził się nam Zbawiciel nasz Pan" na chór 4-o głosowy.

J. Ph. Krieger: 4 wersety do słów Anioła Ślązaka na 2 głosy i b. c.

Ph. H. Erlebach: z „Harmonischen Freude, Musicalischer Freunde": Arje Nr. 25 i Nr. 45 na sopran, alt, 2 skrzypiec i b. c.

F. X. Richter: Kwartet smyczkowy C-dur op. 5, I.

J. Haydn: Andante con variationi F-moll na fortepian.

55-a:

F. W. Zachow: Trio na flet, fagot i b. c.

G. F. Haendel: Recitativ i arja z op. „Arianna" i „Acis i Galathea".

R. Schumann: Kreisleriana, Phantasiestücke (op. 12).

56-a:

L. Boccherini: Sonata A-dur na wiolonczelę i fortepian.

J. Haydn: Trio E-moll na skrzypce, wiolonczelę i fortepian.

L. Beethoven: a) Trio B-dur na skrzypce, wiol. i fortepian; b) Wstęp i warjacje op. 121a na temat: „Ich bin der Schneider Kakadu" na skrzypce, wiol. i fortepian.

57-a:

G. P. da Palestrina: z „Missa Papae Marcelli": Sanctus.

J. Arcadelt: Madrygał: „Il bianco e dolce cigno cantando more" na chór 4-o głosowy.

C. Monteverde: Arja „Lasciatemi morire".

G. Caccini: Arja „Amarilli mia bella".

B. Pasquini: Arja Erminji z kantaty „Erminia in riva del Giordano" z tow. skrzypiec i b. c.

G. B. Bononcini: Arja Dalindy z opery: „Mario Fuggitivo" z tow. skrzypiec i b. c.

F. Durante: „Danza"

C. Franck: Sonata na skrzypce i fortepian.

R. Schumann: Duety na sopran i tenor z fortepianem: op. 34, Nr. 4; op. 74, Nr. 4, op. 78, Nr. 2.

58-a:

J. Chr. Bach: Sonata G-dur na 2 fortepiany.

W. A. Mozart: a) Sonata D-dur na 2 fortepiany; b) Kwartet smyczkowy B-dur, XV; c) Arja (1-a) z „Fletu Czarodziejskiego"; d) Recitativ i Rondo (op. 416) „Mia speraura adorata".

59-a:

J. Haydn: Sinfonie concertante op. 84 na obój, skrzypce, fagot i wiolonczelę.

W. A. Mozart: a) Trio G-dur Nr. 5 na fortepian, skrzypce i wiol.; b) Sonata C-moll na fortepian.

L. Beethoven: Sonata Es-dur op. 31, Nr. 3 na fortepian.

60-a:

J. S. Bach: a) Concerto 6-to (Brandenburski) à due Viole da Braccio, due Viole

da Gamba, Violoncello, Violone e Cembalo; b) Sonata C-moll Nr. 4 na cembalo i skrzypce.

L. Beethoven: a) 3 Eguale na 4 puzony (wiolonczele); b) Sonta G-dur op. 96 na fortepian i skrzypce.

61-a:

M. Gagliano: „Luna mia".

A. Steffani: „Mi volgio".

B. Marcello: „Tocca a voi" — Arje na 2 głosy.

B. Strozzi: „Chiamata o nuovi amore".

A. Scarlatti: „Tu lo sai".

G. B. Pergolese: Siciliana — Arja na głos z b. c.

P. Castrucci: Sonata D-dur na skrzypce i b. c.

F. M. Veracini: Sonata E-moll na skrzypce i b. c.

B. Pasquini: Toccata sur le „Jeu de Coucou".

D. Scarlatti: Sonaty: C-moll, C-dur, F-dur.

B. Galuppi: Sonata A-dur.

D. Cimarosa: Sonaty: B-dur, G-moll, A-dur na fortepian.

P. Locatelli: Sonata D-dur na wiolonczelę i b. c.

L. Boccherini: Sonata G-dur na wiolonczelę i fortepian.

62-a:

G. P. da Palestrina: a) Improperia; b) „Jerusalem".

M. Zieleński: „In monte Oliveti" Motet 5-o głosowy.

G. G. Gorczycki: „Sepulto Domine".

G. F. Haendel: Concerto grosso E-moll op. 6, Nr. 3.

J. S. Bach: a) Kantata „Weinen, Klagen, Sorgen" (Dominica Jubilate Nr. 12); b) z Iohannes-Passion ostatni chór „Ruht wohl".

KONCERT S. M. D. M. W WILNIE
odbył się 10.IV.30.

Program zawierał:

M. Gomółka: Psalmy: 137 i 55.

W. Szamotulski: „In te Domine Speravi".

M. Zieleński: „In monte Oliveti".

G. G. Gorczycki: „Sepulto Domine".

S. S. Szarzyński: Concerto a 3: „Jesu, Spes mea" na sopran, 2 skrzypiec i b. c.

M. Mielczewski: Canzona na 2 skrzypiec, wiolonczelę i b. c.

G. P. da Palestrina: a) Improperia; b) „Jerusalem".

J. S. Bach: z Johannes-Passion ostatni chór.

A. Vivaldi: Koncert F-dur na 3 skrzypiec.

G. Ph. Telemann: 2-a Suita G-moll z 1730 r. na 3 skrzypiec i b. c.

Z tym samym programem odbyła się 7.IV.30
AUDYCJA S. M. D. M.
dla Chórów Magistratu m. st. Warszawy.

KLAWESYN

Stow. Mił. Dawnej Muzyki nabyło klawesyn z firmy
PLEYEL — Paris.

WYDAWNICTWO
DAWNEJ MUZYKI POLSKIEJ.

Ukazały się dwa nowe zeszyty Wydawnictwa:

Zeszyt VI:

Marcin Mielczewski: „Canzona" na 2 skrzypiec, fagot lub wiolonczelę i basso continuo na organy, w opracowaniu A. Chybińskiego i Z. Jahnkego, który zrealizował b. c. i opracował głosy instrumentalne do użytku wykonawców.

Zeszyt VII:

Grzegorz Gerwazy Gorczycki: „Msza Wielkanocna" na 4-o głosowy chór mieszany w opracowaniu A. Chybińskiego i B. Rutkowskiego.

W tece utworów dawnej muzyki polskiej, które są w przygotowaniu do wydania w dalszych zeszytach Wydawnictwa Dawnej Muzyki Polskiej, znajdują się między innemi:

A. Jarzębski: „Tamburitta" Concerto na skrzypce, altówkę, wiolonczelę i b. c.

W. Szamotulski: „In te Domine Speravi“ Motet 4-o głosowy na chór mieszany.

Autor nieznany: „Duma“. Utwór kameralny na 4 głosy (z rękopisu polskiego z XVI wieku).

S. S. Szarzyński: „Jesu, spes mea“. Concerto na sopran, 2 skrzypiec, wiolonczelę i organy (b. c.).

M. Mielczewski: „Veni Domine“. Concerto na 2 soprany i bas z b. c. (organy).

G. G. Gorczycki: „Illuxit sol“. Hymn wokalno-instrumentalny na 2 soprany, alt, tenor, bas, 2 skrzypiec, altówkę, 2 wiolon. i b. c. (organy).

J. Różycki: „Magnificemus in cantico“. Concerto na 2 soprany i bas z b. c. (organy).

Marcin Leopolita: „Msza Wielkanocna“ na 5-o głosowy chór mieszany.

P. Damian P. S.: „Veni Consolator“. Concerto na sopran, „clarino“ i b. c. (organy).

Długoraja i Diomedesa Catona: Pieśni chóralne oraz polskie i inne tańce lutniowe.

M. Zieleńskiego: „Communiones“ i „Offertoria“.

A. Jarzębskiego: Koncerty instrumentalne.

B. Pękiela: Motety i „Missa pulcherrima“.

G. G. Gorczyckiego: Hymn wokalno-instrumentalny.

Charśnicki: Concerto wokalno-instrumentalny.

S. S. Szarzyński: „Litanje“ (wokalno-instrumentalne) i „Completorium“ (wok.-instr.).

Sonata na 2 skrzypiec i organy S. S. Szarzyńskiego była wykonana 17. XI. 29

W SALZBURGU

przez pp.: J. Messnera, Zalodeka i Stumvolla.

ERRATA

W V zeszycie Kwartalnika należy poczynić następujące sprostowania:

1. w pracy D-ra Marji Szczepańskiej, na str. 2 w tekście hymnu „Breve regnum“ ma być: „Puerilis milicia per argutam periciam regencium industria hoc eduxit in opere“ i „Nam (que) regis eleccio fit studii neglecció, ac desolatur leccio tota septimana“ — według ostatecznej redakcji prof. d-ra R. Ganszyńca (Lwów), por. Przegląd Humanistyczny, 1930, z. 2, str. 189.

2. w pracy D-ra Ludwika Bronarskiego, na str. 27 odwrócono kliszę II przykładu nutowego.

3. w pracy D-ra Sefanji Łobaczewskiej, na str. 43 przeniesiono mylnie wiersz z tekstu głównego (po wierszu 7 od dołu) pod uw. 17.

OD REDAKCJI:

W najbliższych zeszytach Kwartalnika muzycznego zamieścimy m. i. następujące prace:

a) Z zakresu dawniejszej muzyki: D-ra Marji Szczepańskiej o twórczości Mikołaja Radomskiego z Radomia (wiek XV), tejże o muzyce lutniowej polskiej około r. 1600; Marji Ramertówny o tabulaturze lutniowej warszawskiej z XVII wieku; D-ra Adolfa Chybińskiego o tabulaturze organowej warszawskiej z XVII wieku, tegoż o twórczości Jacka Różyckiego i Stanisława Sylwestra Szarzyńskiego (XVII i XVIII wiek), D-ra Łucjana Kamieńskiego o pewnej staropolskiej melodji i o polonezach z XVII i XVIII wieku; X. D-ra Hieronima Feichta o nieznanym zbiorze polskich pieśni chóralnych z XVIII wieku, i t. d.

b) Z zakresu nowszej muzyki: D-ra Henryka Opieńskiego o zbiorze polonezów z r. 1821; D-ra Ludwika Bronarskiego o nieznanych listach dotyczących Chopina, tegoż o pierwszym akordzie w sonacie b-moll Chopina, tegoż w sprawie fortepianów Chopina; D-ra Bronisławy Wójcik - Keuprulian o technice warjacyjnej Chopina, tejże o preludjach Chopina, Skrjabina i Debussy'ego, D-ra Adolfa Chybińskiego o pewnych wpływach Schuberta na Chopina, tegoż o nieznanych lwowskich autografach Fr. Liszta i innych muzyków; D-ra Zofji Lissa o harmonice Aleksandra Skrjabina; D-ra Adolfa Chybińskiego o twórczości Maurycego Ravela; Feliksa Sachsego o „Stanisławie i Annie Oświecimach" Mieczysława Karłowicza; D-ra Adolfa Chybińskiego o ostatnich latach Mieczysława Karłowicza; D-ra Stefanji Łobaczewskiej o utworach fortepianowych Karola Szymanowskiego; D-ra Seweryna Barbaga o pieśniach solowych Karola Szymanowskiego; D-ra Józefa Kofflera o technice dwunastotonowej i o reformie pisowni muzycznej w muzyce atonalnej, Jana A. Maklakiewicza o opracowywaniach melodyj ludowych; Stanisława Wiechowicza z twórczości chóralnej, i t. d.

c) Z innych działów: Juljana Pulikowskiego o współczesnej literaturze pedagogicznej niemieckiej; Bronisława Romaniszyna z współczesnej pedagogji wokalnej; Juljana Pulikowskiego o muzyce ludowej w stosunku do muzykologji; D-ra Karola Huttera o muzykologji w Czechach; D-ra Benedykta Szabolcsi'ego o kulcie dawnej muzyki i o muzykologji na Węgrzech, i t. d.

d) Referaty krytyczne: D-ra Seweryna Barbaga; D-ra Ludwika Bronarskiego; D-ra Adolfa Chybińskiego; D-ra Józefa Kofflera; D-ra Zofji Lissa; D-ra Stefanji Łobaczewskiej; Juljana Pulikowskiego; Bronisława Romaniszyna; D-ra Adama Sołtysa; Włodzimierza Spassowa; D-ra Marji Szczepańskiej; D-ra Bronisławy Wójcik-Keuprulian i innych.

TREŚĆ ZESZYTU:

Materjały do historji muzyki polskiej:

Sprawozdania:

Polskie czasopisma muzyczne:

Kronika:

Revue trimestrielle de musique

(théorie, histoire et ethnographie musicales).

PUBLICATION

DE LA SOCIÉTÉ DES AMIS DE LA MUSIQUE ANCIENNE

A VARSOVIE

Rédacteurs en Chef:

Dr. A. CHYBIŃSKI et K. SIKORSKI

Varsovie — Okólnik 1.

Nr. 6—7 JANVIER — AVRIL 1930

TABLE DES MATIÈRES:

Matériaux pour l'histoire de la musique polonaise:

Comptes-rendus:

STOWARZYSZENIE MIŁOŚNIKOW
DAWNEJ MUZYKI

WYDAWNICTWO
DAWNEJ MUZYKI POLSKIEJ

KIEROWNIK WYDAWNICTWA

Dr. A. Chybiński

Profesor Uniwersytetu Lwowskiego

ZESZYT I

S. S. Szarzyński (ca 1700)

Sonata a due violini e basso pro organo (1706)

Wydali z rękopisu i opracowali

A. Chybiński i K. Sikorski.

ZESZYT II

M. Mielczewski († 1651)

„Deus in nomine tuo"
Concerto a 4: Basso solo con 2 Violini
e Fagotto (Violoncello) con Basso d'Organo

Według druku z r. 1659 wydali i opracowali

A. Chybiński i K. Sikorski.

ZESZYT III

Jacek (Hyacinthus) Różycki († ca 1700)

Hymni ecclesiastici
(quatuor vocibus concinendi)

Wydali z rękopisu i opracowali

A. Chybiński i B. Rutkowski.

Partytura i głosy.